PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

304c

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN

DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXXIII

OKTOBER 1913 – MÄRZ 1914.

LIBRARY
JUL 13 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
D4
Bd.33

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

JOH. CONR. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT.

ERICH ERLER — MÜNCHEN DAVID

JOSEF WACKERLE. KLEINE SKIZZEN

LEBENSWERTE DER KUNST.

Von der Kunst wird oft als von einem reinen Luxuswerte gesprochen. Vielen, die hart an die Galeerenbänke des Erwerbslebens geschmiedet sind, gilt sie als eine Sache, die ebensogut auch nicht zu sein brauchte; als ein reizender Überfluß, eine unnütze Dekoration, vergleichbar etwa den reinen Genußmitteln im Gegensatze zur Nahrung, zum täglichen Brot.

Eine moderne Geschichtsauffassung, die sich selbst die materialistische nennt, ist nur geeignet, diese Auffassung der Kunst als eines reizvollen Spielzeugs zu unterstützen: Hunger und Liebe seien die alleinigen Triebfedern alles menschlichen Tuns; alles Ringen um ideale Werte nur eine illusionistische Verhüllung des ewigen Kampfes um Macht und Erwerb.

An dem Problem der künstlerischen Psychologie aber erweist die materialistische Geschichtshypothese ihre Unzulänglichkeit. Denn aus der Legende von der Alleinherrschaft des Erwerbs- und Machttriebes lassen sich wohl innerhalb der Kunst manche Erscheinungen erklären, die Kunst selbst aber niemals.

Betrachtet man den ewigen Kampf, den die Kunst in jedem Künstler, selbst im „Kitschier", gegen die materiellen Mächte des Lebens zu führen hat, so kann nur eines erstaunen: daß es heute wie in den dunkelsten Anfangszeiten der Völker immer noch, immer wieder Menschen gibt, die eine Tätigkeit treiben, welche allein von fast allen menschlichen Verrichtungen sich unter immaterielle Normen und Bestimmungsgründe gestellt hat. So sehr, daß man das Erwerbsstreben, das für alle andern Berufe ohne weiteres selbstverständlich ist, für die Kunst in einem eigenen Sprichwort festzustellen für nötig hielt: „Die Kunst geht nach Brot". Ja, das tut sie, aber nur mittelbar; ein erwünschter Begleitumstand ihres auf Erzielung unabhängiger, außermaterieller Werte gerichteten Strebens, das ist für die Kunst der Erwerb. Im Grunde genommen, ist das Sprichwort falsch: Nicht die Kunst, der Künstler geht nach Brot.

Das Erwerbsstreben erscheint eine Zeitlang als Selbstzweck, vorab beim kleinen Bürger. Wo aber Besitz und Machtmittel sich häufen, wird automatisch Raum für die Frage: Wozu das alles? Und siehe da, die Antwort auf dieses letzte Wozu des ewigen Ringens muß in einigen Fällen die Religion, in den meisten aber die Kunst geben. Leben, die hart begannen, sehen wir oft endigen unter dem Liniensingen edler Bildwerke. Schätze, die anfangs in bitterem Ringen, später in immer volleren Strömen in die Tresors der Begünstigten flossen, sehen wir oft am Ende in einer Art Rausch sich wieder austauschen gegen die Werte der Kunst, die sinnvollen, die lebenenträtselnden. Als spürte der tote Besitz seine Nichtigkeit, als wandle ihn böses Gewissen an, als erschrecke er durch die Häufung vor sich selbst und suche sich zu rechtfertigen, indem er sich in dauerbarere Werte verwandelt, indem er wieder zu Leben wird. Spät, aber doch in fast allen Fällen wird so der Kunst selbst im Leben des Erwerbsfrohesten ihr Recht. Gewiß trifft es zu, was der vom materiellen Leben angefeindete Künstler aus seinem Leiden heraus spricht:

Sie nennen unsre Qual mit argen Namen
Und feiern unsre Jubelfeste nicht.
Wir sind wie Pilger, welche fernher kamen,
Fremd wie ein Feind, der ihren Frieden bricht.

PROFESSOR JOS. WACKERLE. RELIEF-FÜLLUNG »WINTER«

Aber gerade so sicher und gesetzmäßig kommt auch die Erfüllung der stolzen Zuversicht:

> Doch nicht umsonst gesungen und geschrieben
> Liegt unsre Sehnsucht in verstaubten Schränken.
> Wenn sie erkennen, wie sie arm geblieben,
> Dann wird man unsres Reichtums gern gedenken.

Darin liegt denn schließlich die glänzende Rechtfertigung der Kunst, ihr unschätzbarer Lebenswert, daß sie jedem das Leben enträtselt, das Dasein faßbar macht, seine Summe zieht. Kunst lebt vom Leben, das heißt sie lebt von jener Kraft, die im innersten Herzen der Schöpfung wirkt, die schuld ist am Sein, die die Welt verhinderte, Chaos zu bleiben. Wir wissen, daß den Alten diese künstlerische Faßbarmachung des Daseins so wichtig schien, daß Homer das dunkle, furchtbare Wort aussprechen konnte: Es spannen aber die Götter den Menschen Verderben zu, damit auch die künftigen Geschlechter Stoff zum Gesange hätten. Ein Wort, nur von starken Zeiten zu erfinden und zu ertragen. — Selbst wer zu dieser religiösen und tödlich ernsten Auffassung der Kunst nicht neigt, selbst wer das Homerische Wort vermessen findet, dem mag doch mitten in seinem Ringen um Macht oder Gut bange werden, wenn er sieht, daß von ganzen Zeiten und Völkern nichts geblieben ist als ihre künstlerischen Dokumente. Babylon verging, Ninive sank in Staub, Ägypten ward zum leeren Namen. Was in diesen Reichen unzählbare Menschen und Kräfte lebten und errangen, ward ausgelöscht wie der Strich eines Schieferstiftes auf einer Schreibtafel. Die Kunst aber vermochte die Essenz all dieses ungeheuren Geschehens und Entfaltens zu bewahren, in einer einzigen Faust des Ramsesbildes, in einem heraldisch stilisierten Wadenmuskel vom Standbilde Asarrhaddons, in einem Kapitell vom Königspalaste zu Susa. Die Kunst fing es auf, sie hielt es fest, und erst mit der Erde selbst wird, dank der Kunst, das zu leben aufhören, was dem Buchstaben nach längst verging.

JOSEF WACKERLE—CHARLOTTENBURG. DIE VIER JAHRESZEITEN. RELIEF »FRÜHLING«

PROFESSOR JOSEF WACKERLE.

DEKORATIVES RELIEF »SOMMER«

Gewiß, ich denke nicht daran, hier in extenso von der Bedeutung der Kunst überhaupt zu sprechen. Dazu gäbe nur eine neue, eigenschöpferische Weltbetrachtung das Recht. Aber es begegnet uns zu Zeiten, daß längst bekannte Dinge uns neu und jung werden und die Begeisterung eines erstmaligen Erlebnisses erwecken. So ist es auch hier. Nur wieder den Finger zu legen auf ihre Ebenbürtigkeit, ja auf ihre ungeheure Überlegenheit jenem materiellen Leben gegenüber, das täglich und stündlich über die Kunst zu triumphieren meint, das ist meine Absicht. So sehr ist die Kunst Leben und nichts als Leben, daß, selbst wenn ein Kunstwerk uns nicht „gefällt", ihre lebenspendende Kraft nicht aufhört. Selbst solche ablehnende Stellung einem Kunstwerke gegenüber grenzt wenigstens noch ab, gibt uns unser Ich, unser Leben stärker zu fühlen, stärkt das Selbstbewußtsein, treibt uns kräftiger auf unserer Bahn vorwärts. Was aus Leben stammt, wird immer wieder dem Leben dienen müssen.

Soviele wir leben, sind wir alle Schuldner der Kunst. In unserem Leben, an unserem Leibe wirkt die künstlerische Arbeit längst vergangener Zeiten fort, fühlbar wie das Brot, das wir essen, notwendig wie die Luft, die wir atmen. Lebenswert ist die Kunst bis in ihre verachtetsten Erscheinungen hinein. Mag sie der Mensch zu Zeiten entbehren können, die Menschheit doch kann ihrer nie entraten. Denn die Menschheit, das Leben ist interessiert an der Form, die ewig nur die Kunst gegen die Bedrohungen des Chaos verteidigt. W. MICHEL.

PROFESSOR JOSEF WACKERLE. GARTEN-PLASTIK »FLÖTENBLÄSER«

CARL SCHWALBACH - MÜNCHEN.
GEMÄLDE: »ERFAHRUNG U. ERWARTUNG«

WALDEMAR RÖSLER - LICHTERFELDE. »LANDSCHAFT MIT BÜSCHEN«

AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN MANNHEIM 1913.

Bunter denn je ist das Bild der diesjährigen Künstlerbund-Ausstellung. Die Zeit der Gärung, des Übergangs hat auch ihr ein vielfarbiges Siegel aufgeprägt. Dies macht ihren Eindruck auf den ersten Blick etwas verwirrend, durcheinander, gibt ihr jedoch für die wiederholte Betrachtung umsomehr Fesselndes und durch das Problematische der Erscheinungen Reizvolles. Und wenn man auch nicht sagen kann, der Akzent liege auf der jüngsten expressionistischen Kunst, so sind es doch sicher die Werke dieser Art, die den fortgeschrittenen wie den ungebildeten Betrachter am meisten fesseln. Diese „jüngste" Kunst (der 60jährige Hodler zählt zu ihr) setzt den Durchschnittsbesucher der Ausstellung noch immer in Erstaunen, bringt sein Blut in Wallung, treibt ihn gar zu Äußerungen übertriebener Entrüstung. Und was der Laie immer wieder vor diesen Werken vergißt, ist der Wertmaßstab, der im einzelnen an die Dinge anzulegen ist. Es ist keine Frage, dem Laien wird der Genuß und das Urteil nicht leicht gemacht: unter der bunten Menge gleichwertig aussehender Bilder soll er die qualitätvollen auslesen, Gutes von Schlechtem scheiden. Nie hat sich so viel unbedeutendes Mitläufertum breit gemacht, wie gerade bei den Erzeugnissen der Malerei der letzten Jahre. Die zur Klärung und Wertung der Moderne eminent bedeutende Sonderbund-Ausstellung des letzten Jahres hat es bewiesen; es war kein geringer Prozentsatz (meist ausländischer) Werke, deren Epigonentum angesichts der wahren Werte an den Tag trat. Wer aber wollte leugnen, daß jene Kokoschka, Marc, Nauen, um einige Namen zu nennen, von wesentlich anderer Art sind als jene Stümper und Mitläufer, — deren Namen nichts zur Sache tun. Es ist sicher ein Zeichen von Vorurteilslosigkeit, wenn der Künstlerbund sich entschlossen hat, den jungen Stürmern und Drängern seine Pforten zu öffnen. „Wer eine starke innere Lebendigkeit in einer ihr entsprechenden Form zur Geltung zu bringen weiß, ist uns willkommen" — heißt es bezeichnenderweise in der Eröffnungsrede des Grafen Kalckreuth.

ERICH BÜTTNER-BERLIN. GEMÄLDE: »SPIELPLATZ«

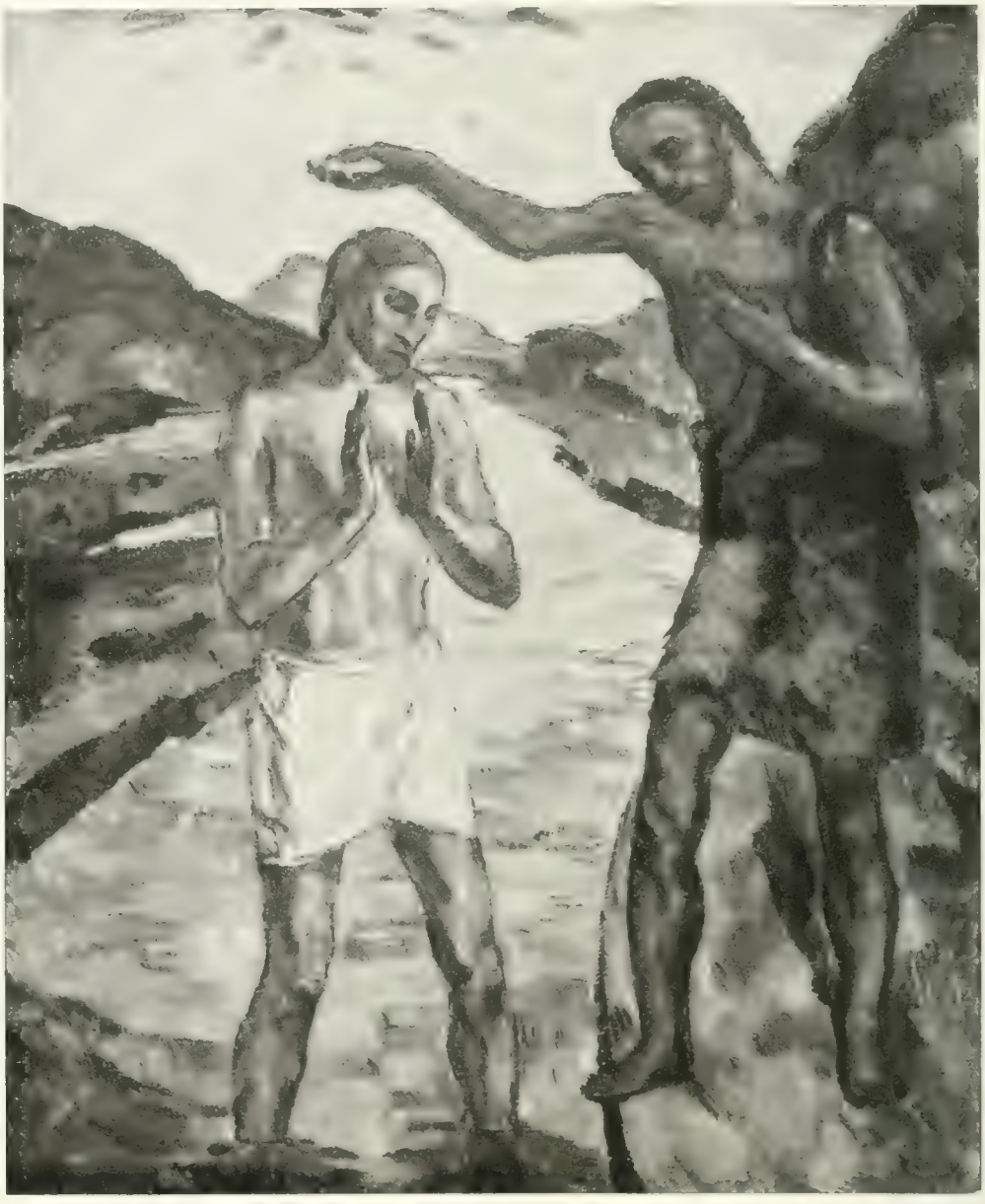
So trifft man denn in der Ausstellung auf die krassesten Gegensätze; vielleicht würden sie nicht so (manchmal peinlich) fühlbar, wenn man sich entschlossen hätte, die einzelnen Bezirke deutlich gegeneinander abzugrenzen, statt eine bunte Reihe (dem Format nach) zu gruppieren. So kommt es, daß man an einer Stelle von einer kubistischen Landschaft Erbslöhs zu einer religiösen, stilisierten Sohn-Rethels, und weiter zu einer farbenglühenden Landschaft Heckendorfs schreitet, neben der ein rein impressionistischer Frauenakt Haueisens hängt, dem dann wieder der graphisch empfindende Meid mit einer Lukrezia begegnet. Eine reinliche Scheidung und sachgemäße Gruppierung dürfte wohl doch für die Gesamtwirkung einer Ausstellung erstes Erfordernis sein. Man spürt es, wenn man in den geschlossenen Trübner- oder Hodlersaal tritt, auch in der Künstlerbund-Ausstellung recht deutlich. Hier sind gewissermaßen zwei Angelpunkte geschaffen, zwischen deren sachlichem Inhalt sich die gesamte Ausstellung bewegt. Saftige, naturfrische, lebenstrotzende Reiter- (oder vielmehr: Pferde-) bildnisse füllen mit einigen Landschaften einen Saal, der in Trübner den stärksten und vitalsten Naturalismus kennzeichnet. Und am anderen Ende Hodler, dessen gefühlsstarker Mäher, Frauen und Berge die Kunst des Expressionismus am unmittelbarsten repräsentieren. Von ihm sind einige zwanzig Bilder zusammengehängt; ein starker Eindruck — und interessant zugleich. Köstlich diese frühen, tonig feinen Landschaften, diese differenziert nuancierten Bildnisse der Frühzeit und die (entwicklungsmäßig besonders bedeutende) Uhrmacherwerkstätte, 1879 in Madrid entstanden. Und daneben: der Mäher, der Frühling, die Femme fleurs, diese in die Höhe getürmten Gebirgslandschaften. Wer den Weg kennen lernen will, den die moderne Malerei ging, kann ihn hier an einigen Beispielen des Lebenswerkes eines Künstlers verfolgen.

OTTO HETTNER-CHARLOTTENBURG. GEMÄLDE: »KREUZ-AUFRICHTUNG«

Es trifft sich gut, daß diese beiden Sonderkabinette auch die prinzipiellen Gegensätze zweier künstlerischer Weltanschauungen zum Bewußtsein zu bringen vermögen. Auch der Laie kann an ihrem Werke eine Orientierung bei der Betrachtung der anderen Erscheinungen der Ausstellung gewinnen.

Eine Sonderheit, wie überall: Klimt. Man sieht drei Bilder von ihm und findet in ihnen die drei Seiten seines Wesens: das psychologische, seelenbloßlegende (in der „Familie"), das bunte, kunstgewerbliche, wienerische (in dem großen Bild, „Die Liebe und der Tod"), zuletzt das märchenhafte, erdenferne, weltentrückte (in diesen „Sonnenblumen"). Die Leute stehen davor und schütteln den Kopf; ein Freund von mir sagt, nur ein Wiener kann diese Kunst verstehen. Und doch (ich bin kein Wiener) bedeutete mir das große Bild das stärkste Erlebnis der Ausstellung; der Gegensatz des üppig sich entfaltenden Lebens und des festlich-feierlich-düsteren Todes (trotz aller kunstgewerblichen Spielerei — ohne die es kein Klimt, kein Wien wäre) ist von einem erschütternden Eindruck. In den Linien dieser ineinander geschlungenen Menschen schwingt das Hohelied der Liebe, das hehre Glück der Mutter, das Ernst-Beglückte, Kosmische des Alters in lange nachzitternden Linien.

Sonst gibt es natürlich vieles Bekannte. Man verlangt in einer halbwegs bedeutenden Ausstellung Werke der führenden deutschen Maler zu sehen. Und beim Künstlerbund sieht man Gutes und Charakteristisches: von Liebermann ein altes Schulbild und neue frische Strandbilder, von Slevogt Bildnisse und eminent schöne Landschaften (deren eine in den Besitz der Kunsthalle überging), von Corinth kraftstrotzende Früchte und Blumen, einen energisch heruntergemalten Frauenkopf (in violett), das malerisch kultivierte Bild einer Dame mit der Maske und jenen ekstatischen Teppichwirker Paulus, der noch frischer, unmittelbarer wirkt als der des ausgeführten Tapiauer Altar-



KARL CASPAR-MÜNCHEN. GEMÄLDE: »TAUFE CHRISTI«

werkes. Aus dem Kreise der Sezession sind dann weiter vertreten: Hübner mit seinen tonig abgestuften Landschaften, E. R. Weiß mit einem (trübnerisch anmutenden) weiblichen Akt, Breyer mit ungleichwertigen Landschaften und Stilleben, Orlik mit dem Bildnis einer Chinesin, Oppler mit seinen Strandbildern und Paeschke mit seinen etwas verwaschenen Rummelplatz-Impressionen. Von Kardorff fällt ein farbig fein abgetöntes Bildnis der Tilla Durieux auf; auch Linde-Walther zeigt einige Porträts. Die einzelnen Städte und Schulen zeigen die Art ihrer bekannten Meister: aus Weimar L. v. Hofmann (etwas starre Akte), Hagen, Mackensen und (der aus Mannheim dorthin berufene) Th. Schindler; aus Dresden G. Kuehl, R. Sterl; aus Karlsruhe Dill, Hellwag, Volkmann und Thoma (dessen Waldlandschaft aus dem letzten Jahre von einer erquickenden Frische ist); aus Stuttgart C. Grethe, Landenberger, Faure und — Hölzel, den man kaum wiedererkennt in

VERLAG PIPER & CO.-MÜNCHEN.

FERDINAND HODLER-GENF.
GEMÄLDE: »FEMME FLEURS«

H. E. LINDE-WALTHER-BERLIN. GEMÄLDE: MUTTER MIT KIND

ein paar starkfarbigen Kompositionen, hinter denen der empfindsame Mensch und kluge Theoretiker steckt. Seine Schüler folgen der Art ihres Meisters, nicht unbegabt, aber unausgegoren, Eberz, H. Funke u. a. — Von Trübner selbst war bereits die Rede. Er hat seinen Schülern das Handwerkliche in der besten Form mitgegeben (das beweist etwa ein „Stilleben" von A. Grimm, sowie das „Porträt" von O. Hagemann); aber allzu ängstlich klammern sich manche noch an die naturalistische Art seiner Kunst. H. Goebel scheint sich schon loszuringen und kommt in seinen neuen Bildern zu hellen, farbig differenzierten Akkorden. In Karlsruhe und um Karlsruhe gibt es noch manche tüchtige Talente: Brasch, der von Thoma kommend über Hodler seinen Weg zu finden im Begriffe ist, Haueisen, der malerisch (über Renoir) sich mehr und mehr verfeinert, der junge A. Gebhard, dessen hölzern-steifes

U. HÜBNER-TRAVEMÜNDE
GEMÄLDE: »LÜBECK«

GEORG POPPE FRANKFURT
»NÄCHTLICHE SZENE«

FRANZ HECKENDORF-BERLIN-STEGLITZ. GEMÄLDE: »BRÜCKE«

MAX NEUMANN-BERLIN. GEMÄLDE: »IM NACHTCAFE«

EUGEN SPIRO-PARIS. »FLUSSGOTT, NYMPHE UND AMOR«

Porträt doch etwas von der herben Primitivität der Altdeutschen hat, Waentig, der frühere Bantzerschüler, jetzt als Porträtist in Mannheim glücklich tätig, Hildenbrand, dessen malerisch und psychisch starkes „Mädchen mit Hase" nur zu leicht übersehen wird und in seiner Umgebung keine Vorstellung von der Bedeutung und Gemütsart dieses großen Künstlers geben kann. Von großer Innerlichkeit und Kraft des malerischen Ausdrucks ist auch Altherr in seinem Bild „Schwermut". Ähnlich geartet ist die Kunst des Straßburgers Beecke, dessen „Frau im Fenster" in der dumpfen, tonreichen Farbigkeit ein starker Eindruck ist.

Die Verinnerlichung des Gefühls spricht ja aus einer Reihe der jüngeren Künstler: in Caspars religiösen Bildern kommt sie zum Ausdruck, in Krayns sozial-stark empfundener „Mutter und Kind" steckt sie, auch Schockens „Nachtwache" kommt ihr nahe, — am reifsten enthält sie der klassisch wirkende hängende „Sebastian" von Weißgerber.

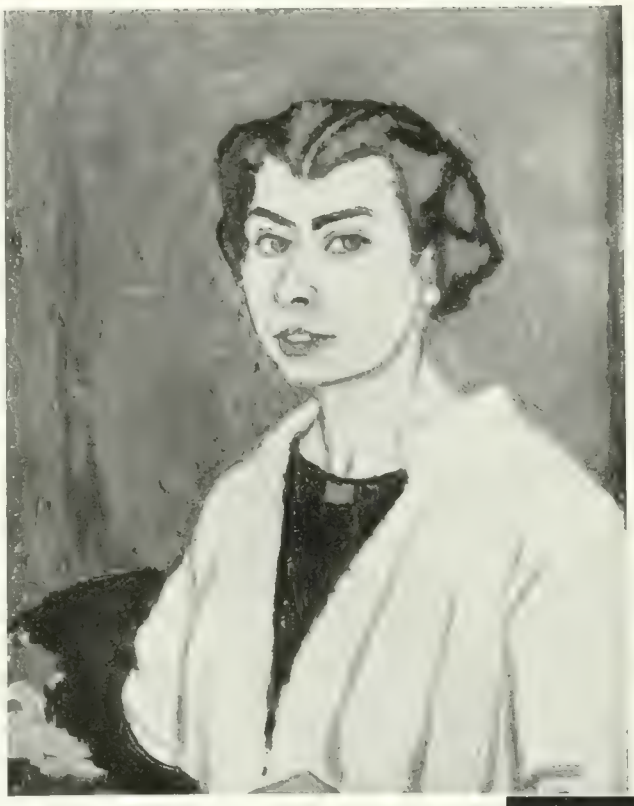
Vielfältig kommt der Einfluß Cézannes zum Vorschein in den geschmackvollen Bildnissen von Rappaport und Ascher, B. Mewes, in den Landschaften von Deusser, in dem Stillleben von Dreher — sie alle haben an malerischer Kultur eminent gewonnen; dabei ist ihre Sprache dennoch eigen und klangvoll. Aber selbst bei weniger ausgesprochenen Persönlichkeiten macht sich der Einfluß französischer Kunst „geschmackvoll" geltend, etwa bei den dekorativen Bildern Spiros, bei den Blumen der S. Wolff oder der Landschaft von E. Klossowski. Einen eigenen, neuen Weg gehen Schwalbach mit seinem prächtigen Bild „Erfahrung und Erwartung" und E. Scharff, dessen Temperabild „Der Abend" ein neues, innerliches Formerlebnis ehrlich gestaltet. —

Bei anderen wieder spricht van Gogh stärker, etwa bei Brockhusen, Vahrenhorst und selbst noch in den leidenschaftlich erregten Landschaften von Heckendorf. Und seine Kunst ist in demselben Maße expressionistisch als die Landschaften eines Heckel, Heuser oder Möller. Sie sind auf der Ausstellung nicht sehr günstig vertreten. Vielleicht bei keiner Kunst muß die Auswahl so streng sein wie gerade bei diesen expressionistischen Schöpfungen. Die Leidenschaftlichkeit und Hast, mit der sie

MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS P. CASSIRER - BERLIN.

LOVIS CORINTH-BERLIN. »APOSTEL PAULUS«

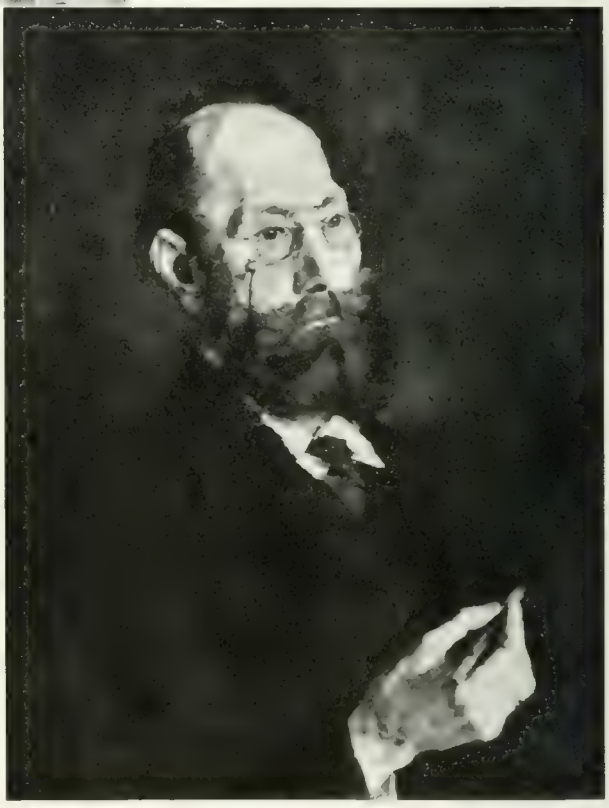
EUGEN FEIKS-MUNCHEN.
GEMALDE „MADCHEN MIT HUND“



EVA KUSCH-POTSDAM. »SELBSTBILDNIS«

Partikel, Hasler, Dietze u. a. Die Landschaft ist ihre Stärke. Hier gibt es noch einiges zu erwähnen: eine schwermütige Heidelandschaft von W. Laage, farbig starke, sonnige Stücke von Howard, Gerliczy, Koch-Gimmeldingen und (besonders) Berlit, aparte Straßenbilder von O. Mewes. Schließlich erwähne ich noch die in ihrer Art verwandten Bilder von Soldenhoff und Neumann, deren Bilder in ihrem farbigen Habitus die schwüle Atmosphäre lüsterner Kabaretts enthalten. — Einen geschlosseneren, einheitlicheren Charakter hat die Abteilung der Plastik. Gerade hundert Stücke sind durch die Räume verteilt oder zusammen gruppiert. Wir begegnen wohlbekannten Namen, fertigen Künstlern wie H. Hahn, Tuaillon, Bermann, Gross, Kraus, Klimsch u. a. Und dann der Gruppe der Ausdrucks-Plastiker, jener der bildnerisch-expressionistischen Bewegung analogen Strömung innerhalb der Plastik. Auch Stephani, der Träger des Villa Romanapreises, gehört zu ihnen, obwohl seine Arbeiten hervorgestoßen sind, gibt sich einmal in einem Bilde ganz aus — und es folgen eine Reihe lebloser, schemenhafter Nachzügler. Sie müssen aus der Ausstellung heraus, um die Stärke und Reinheit der wirklich großen und bedeutenden Schöpfungen um so besser zur Geltung zu bringen. Man begegnet hier Arbeiten von Pechstein, Melzer, Kirchner, Kusch und den schwachen Dingen von Dornbach, Segal, Richter u. a. —

Und nun zum Schlusse der Umschau in dieser bunten Reihe: da ist noch Beckmann mit einem grau in grau getauchten Frühbild (Schiffbruch), einem (unpersönlichen) Selbstbildnis und dem von großer Kraft strotzenden Amazonenkampf, — dem Versuch einer ins Große gehenden Komposition mit energischer Kraft. Und weiter Rösler, der Ausläufer des Impressionismus; eine interessante Übergangserscheinung. Schon sprüht und gärt es in diesen etwas zerfetzten Landschaften — der Weg zu Heckendorf ist nicht mehr allzuweit. Um sie herum — junge Gefolgsleute und Gleichstrebende,



O. H. HAGEMANN-GRÖTZINGEN. »BILDN MAIER PROF. KAMPMANN«

ADOLF FRESTORF-
MÜNCHEN.
VILLA IN CLAUSEN.

M. PECHSTEIN-
FRIEDENAU.
LESENDE.

EDWIN SCHAKEF-
PARIS.

»DER ABEND«

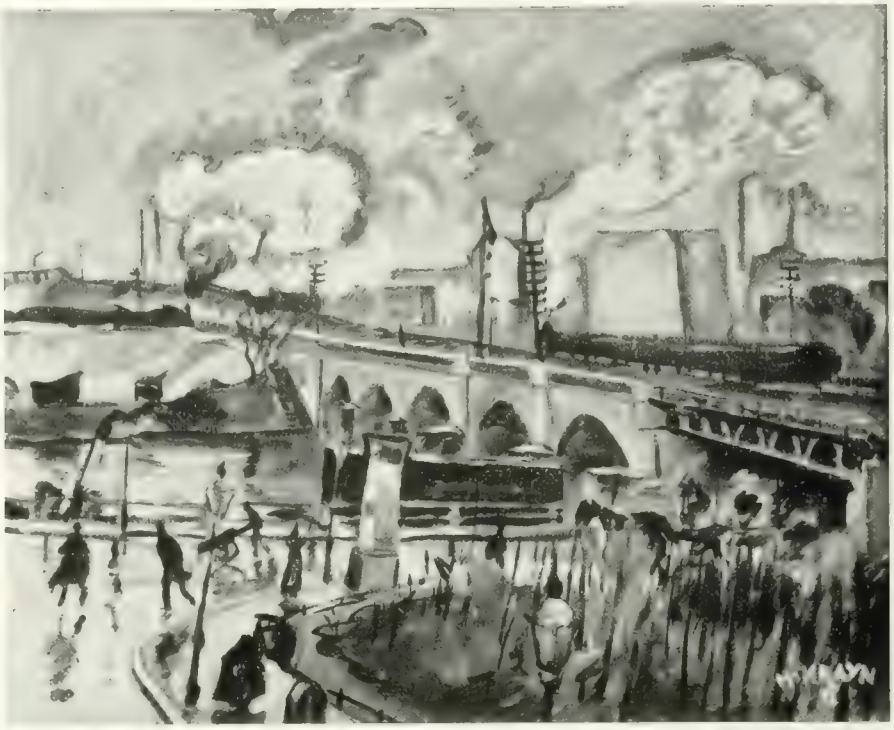
einen noch akademisch strengen Eindruck auf den ersten Blick machen. Bei näherem Zusehen erkennt man jedoch in diesem steif-festgepackten Figürchen, in jenem die Fläche füllenden Relief und in der stehenden Frau einen gefühlsstarken Ausdruck. Die Werke sind alle durch eine gleichförmige Bemalung ausgezeichnet, die keine farbige Plastik im hergebrachten Sinne ergibt, sondern lediglich zur Betonung und Hervorhebung der plastischen Formen dient. Schön, von einer besonnenen Verträumtheit ist ein gesenkter Kopf von Lehmbruck; stark im Ausdruck die Büsten Hoetgers. Lörcher steht in einer großen sitzenden Figur noch sehr im Banne Maillols; eine kleine Terrakotta ist freier, persönlicher und schön in ihren Bewegungen. Als Porträtbüste ist der Kopf Carusos von Behn bedeutend, als Bewegungsplastik im Sinne Rodins sein „Negerweib vom Panther überfallen". Zum Zusammenhang mit der Architektur drängen die straff stilisierten Steinplastiken der Milly Steger. Von einer großen Reife sind die neuen Arbeiten von Albiker; seine „Trauernde", die „Bewegung" und der „Jüng-

PROFESSOR WILH. TRÜBNER-KARLSRUHE.
»REITER-BILDNIS IN DRAGONER-UNIFORM«

BILDNIS EINER CHINESIN

ling" gehören in ihrer seelischen und körperlichen Gliederung zu den bedeutendsten Schöpfungen neuerer Plastik. Auch von Gerstel gibt es einige Werke von reicher Bewegtheit und hohem Adel der Gesinnung; ich nenne die Gestalt der Liegenden und den von einer nervösen Rhythmik durchzitterten „fallenden Krieger", der auch in der schönen Behandlung des Materials einen hohen Genuß bietet. — Schon der rasche Überblick, der den Leser von der Fülle des Gebotenen unterrichten soll, genügt, um die Bedeutung der Ausstellung zu ermessen. Gewiß ist die Sezession in Berlin in ihrer aristokratischen Gemessenheit einheitlicher, aber sie ist in Berlin, wo hundert andere Gelegenheiten zur Kenntnisnahme der bildenden Kunst locken. Für die Künstlerbund-Ausstellung in Mannheim besteht der Satz, der in einem von dem „Freien Bunde" herausgegebenen Führer zu finden ist: Sie gibt in ihrer Zusammensetzung, man könnte fast sagen, in ihrem Kunterbunten, durchaus die gesamte Zeitlage der heutigen deutschen Kunst — und dies ist ihre Bedeutung, ihr Verdienst. WILLY F. STORCK.

HUGO KRAYN-
BERLIN-
FRIEDENAU



»LAND-
SCHAFT«

WILHELM
GALLHOF-
ZEHLENDORF.

GEMÄLDE:
»HALBAKT«

PETER KOCH-EMMENDINGEN

»LANDSCHAFT«

MARIA CASPAR-FILSER-MÜNCHEN

»FRÜHLING AUF DER SCHWÄBISCHEN ALB«

JOSEF BATÓ-BERLIN-HALENSEE. GEMÄLDE: »HAFEN«

SOFIE WOLFF-PARIS.

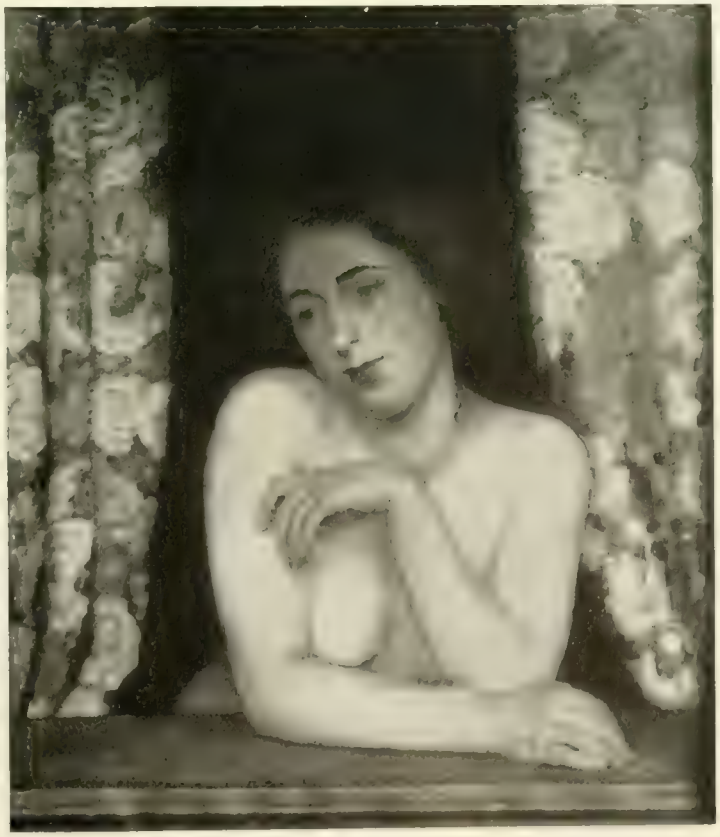
ERNST HEILEMANN-BERLIN. STILLEBEN.
»ZITRONEN UND TRAUBEN« TEMPERA.

DAS WELTANSCHAULICHE DER NEUEN MALEREI.

VON WILHELM MICHEL — MÜNCHEN.

Weltanschauung? Die Maler der älteren Generation hatten für das Wort fast nur ein Lachen. Das Geschlecht der Sezessionsgründer wuchs unter dem Dogma auf: Was nicht Malerei ist, geht uns nichts an, Weltanschauung ist für die, die nicht gestalten können, Spintisieren ist gut als Lückenbüßer des Könnens. Aber diese paradiesischen Zeiten sind vorbei, die Zeiten, da der Maler ein Naturkind, ein Adam an denkerischer Unschuld war und noch nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen hatte. Andere Zeiten sind gekommen und die Weltanschauungen stehen hoch im Kurs. Die Lehre vom allein seligmachenden Können ist ins Wanken geraten. Können ist etwas Objektives und mißt sich an außerindividuellen Maßstäben. Folgerichtig treten jetzt subjektive Maßstäbe auf; was einer in sich hat an eingeborener Idealität, an autochthoner Metaphysik, das entscheidet, das macht Wert und Unwert aus. —

Die neue Malerei ist eine neue Weltanschauung. Die künstlerisch formalen Ziele des neuen Strebens sind durch Wort und Beispiel hinlänglich klargestellt: Vereinfachung, Linienmagie, Farbensymbolik, Aufspürung des Gesetzes im Zufälligen, Herausstellung des Schemas im unabsehbaren Formenwirrwarr, Befreiung von der Tyrannei des Modells, Ausschaltung der objektiven Bestimmungsgründe des Schaffens, direktestes Sprechen von Subjekt zu Subjekt, einfachste, ichkräftigste, naturlautartige Weise des Ausdruckes. Aber all diese heftige Subjektivität trifft sich in einem gemeinsamen Grundgefühl des Lebens. Ist es nicht sonderbar, daß diese revolutionäre Befreiung des Subjektes nicht den Kampf aller gegen alle entfesselt hat, daß die Befreiten sich wie in einem geheimen Einverständnisse auf dem Boden einer einheitlichen Grundstimmung den größten Fragen gegenüber zusammengefunden haben? Das beweist, daß das, was bei dieser Befreiung ans Licht wollte, nicht Anarchie und Zügellosigkeit war, sondern in der Tat eine neue Weltanschauung. Und sucht man nach einem Worte, diesen



HEINR. BEECKE-STRASSBURG.

GEMÄLDE IM BESITZE DES KÜNSTLERS.

ERICH STEPHANI FRIEDENAU. GROSSES RELIEF (TERRAKOTTA).

gemeinsamen geistigen Inhalt der neuen Bewegung zu bezeichnen, so wird man wohl sagen müssen, daß es das kosmische Grundgefühl der Gegenwart ist, was diese neue Malerei mit allen Mitteln darzustellen strebt. Damit tritt diese Bewegung auch weltanschaulich in den Ring moderner Geistesäußerungen, ohne freilich deshalb an Anfechtbarkeit einzubüßen. Meine Ausführungen sollen nur versuchen, alle diese Erscheinungen von einer neuen Seite her faßlich zu machen und einzureihen. Es wird sich herausstellen, daß hier nicht nur eine charakteristische Benennung dieser neuen malerischen Weltanschauung gefunden ist, sondern auch ein Erklärungsgrund für manche Absonderlichkeit ihrer Äußerungen.

Kosmisch nenne ich die Grundstimmung der neuen Malerei wegen ihres hohen Gehaltes an „Panik", wegen ihres problematischen Verhältnisses zur Erscheinungswelt, wegen ihrer strengen Richtung auf das Allgemeine, Universale und Schematische, wegen ihrer heftigen, triebhaften Abneigung gegen den Reichtum der Formen, die Erscheinungsfülle des Lebens.

Wohl ist auch der Mystiker, soweit er Künstler ist, auf das Allgemeine und Göttliche in den Dingen gerichtet. Allein er unterscheidet sich vom Kosmiker wesentlich durch seine Stellung zur Wirklichkeit, zur einzelnen Form. Dem Mystiker ist die Erscheinungswelt das Symbol für das Göttliche, ja sogar dessen einzige Offenbarung. Er steht daher zu ihr, also zur Wirklichkeit, in einem innigen und sehr liebevollen Verhältnisse. Die Formenfülle der Schöpfung ist ihm geheiligt durch ihre tiefere Bedeutung. Jede Form ist als sinnliche Form etwas Zufälliges; aber jede Form bedeutet das Allgemeine, das Ewige und Göttliche, und darin liegt ihre Weihe. Gott ist in den Dingen und Formen dieser Erde. Der Kosmiker aber betrachtet die Erscheinungswelt nur als Maske, als unziemliche Verhüllung des Göttlichen, und deswegen ist er gegen sie erbittert. Voll Eifer und Gier sucht er das Gesetz; von Angesicht zu Angesicht möchte er es erblicken; aber wo er Sinn und nackte Bedeutung sucht, findet er immer nur ein Bild. Während der Mystiker in jedem einzelnen Dinge das Allgemeine, das Göttliche symbolisch wiederfindet, muß dem Kosmiker alles Einzelne immer wieder in die „Weltnacht" entschwinden.

Mystische und kosmische Anschauung sind so verschieden wie Rembrandt und der späte van Gogh, wie die Schule von Barbizon und der — Blaue Reiter. Und zwar liegt der Unterschied, wie wir sahen, nicht etwa im Verhalten zum Universellen, zum „Gesetz", denn diesem streben beide nach; sondern in dem Verhalten zur Erscheinungswelt, die dem einen als Zunge, als Sprache „Gottes" unersetzlich wert, dem an-

ERICH STEPHANI BERLIN-FRIEDENAU. STEHENDE WEIBLICHE FIGUR (TERRAKOTTA).

WILH. LEHMBRUCK-PARIS.

KOPF EINES JUNGEN WEIBES (BRONZE)

deren als läppische Maskerade Pans, als groteske Spiegelfechterei, ja als Betrugsversuch verächtlich, störend und peinlich ist. Dem Mystiker ist die Formenwelt nur Ausdruck des „Gesetzes", dem Kosmiker nur seine Verdunkelung. Was dem kosmisch gestimmten Denker die Formenwelt, das ist dem kosmisch gestimmten Maler das Modell. In der heftigen Feindschaft gegen das Modell treten ebenso wie in der Erpichtheit auf das Schematisch-Gesetzmäßige der Formen die kosmischen Strebungen der neuen Malerschule klar hervor.

Wenn von expressionistischer Seite versichert wird, das Streben nach dem „Gesetz" als auszeichnendes Merkmal der neuen Malerei aufzustellen, so trifft dies nicht zu. Und ebensowenig geht es an, die ältere Malerei — wozu der hervorragende Theoretiker des Expressionismus, Wilhelm Worringer, und mehr noch die Vergröberungssucht seiner Anhänger nicht übel Lust zeigt — in Bausch und Bogen als gesetzesscheues Behagen an der Formenwirrnis des Zufälligen abzutun. Die neuerdings einreißende Gewohnheit, alle Kunst, die der streng stilistischen Malerei entgegensteht, als „Naturalismus" zu brandmarken, enthält eine Erschleichung. Rembrandt war nicht Stilist im Sinne der Neueren, aber er war ebensowenig Naturalist.

BILDNISBÜSTE
MAX LIEBERMANN
(BRONZE).

Von den Naturalisten trennt ihn die tiefe geistige Auffassung, das „Glänzen der Seele", das in allen seinen Werken ist. Von den Stilisten trennt ihn sein Streben, das „Gesetz" implicite darzustellen, während der Stilismus das Gesetz nur explicite zu fassen weiß. Nicht Stilismus und Naturalismus sind die Gegensätze, sondern Kosmik und Mystik. Und das eine hat die neue Bewegung auf dem Gebiete der Malerei ganz gewiß für sich, daß sie rechtmäßig geboren ist aus der starken kosmischen Welle, die gegenwärtig in recht ausgedehnten Fluten über unseren Kulturkreis geht. Man denke nur an alle die Dichter des panischen Schreckens und außerhalb der eigentlichen Malerei an die zahlreichen Künstler des Grotesken, die das ganze neunzehnte Jahrhundert bevölkerten. Sie alle, bis auf Mombert, Scheerbart und Morgenstern, bis auf James Ensor, Beardsley und die Tausende ihrer Mitstrebenden sind von dieser kosmischen Welle getragen.

Auch die vielen Absonderlichkeiten in der neueren Malerei, das schrullenhaft und grotesk Anmutende, finden in der kosmischen Grundtendenz ihre einzige Erklärung. Denn mit kosmischem Fühlen eng verwandt ist jener kosmische Humor, der aus dem lächerlichen Widerspruche zwischen der schroff individualisierten,

BILDHAUER KARL ALBIKER-ETTLINGEN. BRONZE-STATUE »JÜNGLING«

RICHARD LUKSCH – HAMBURG

MARMOR – LIED DER ARBEIT

mit hundert sinnlosen Details behafteten Einzelform und der großen, furchtbaren göttlichen Einheit entspringt. Komisch wirkt die Einzelform gegenüber dem „Gesetz". Komisch wirkt auch der Nachweis des „Gesetzes" in der Einzelform; kurz, in allen empfundenen Begegnungen zwischen Gesetz und Formenzufälligkeit, zwischen Chaos und Individuum liegt Komik, potentiell oder aktuell. Dies ist so gesetzmäßig, daß sogar das Gegenteil zutrifft: Aller Komik liegt eine empfundene Begegnung von „Gesetz" und Individualisierung zugrunde. Kein Zweifel, daß hier die Ursachen der komischen Wirkungen liegen, die von vielen Werken der neuen Malerei ausgehen. Die ältere, bewußte Kunst der Groteske kommt zu ihren komischen Wirkungen durch Übertreibung der Individualisierung: Jeder Beschauer kontrastiert diese schroff individualisierte Form mit seiner innerlichen Empfindung von Welteinheit und schematischer Reinheit des „Gesetzes" und erfährt zugleich mit der eintretenden scharfen Spannung Belustigung, die sich freilich immer mit zahlreichen anderen Gefühlselementen mischt. Die neue Malerei kommt zu ihren oft unbeabsichtigten komischen Wirkungen durch Vereinfachung der Formen, durch Nachweis des „Gesetzes" im Individuum: jeder Beschauer kontrastiert diese schroffe Vereinfachung mit seinem empirischen Wissen von dem objektiven Formenreichtum des dargestellten Individuums, und die komische Wirkung stellt sich ein, wieder als Folge der Begegnung zwischen „Gesetz" und Form. Als Beispiel für den ersten Fall diene etwa ein beliebiges groteskes Blatt von Goya, als Beispiel für den zweiten Fall eines der neueren Gemälde von Henri Matisse.

Mehr als der Nachweis dieser kosmischen Grundtendenz in der neuen Kunst wär hier nichts beabsichtigt. Es läge nahe, daran Bewertungen oder Bemerkungen über voraussichtliche Weiterentwicklung zu knüpfen, doch soll dies als zuweit führend diesmal nicht geschehen. Den Anhängern wie den Gegnern der neuen Bestrebungen, vor allem aber der Kunst ist in diesen Zeiten des Kampfes, die notwendigerweise zugleich Zeiten der Unklarheit sind, durch objektiv begründetes Benennen und Einreihen der streitenden Kräfte am meisten gedient. W. M.

WILHELM GERSTEL KARLSRUHE. KLEINPLASTIK »FALLENDER KRIEGER« (BRONZE).

WILHELM GERSTEL–KARLSRUHE. »LIEGENDES MÄDCHEN« (GIPS).

ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER. »SUPRAPORTE«

ENTWURF EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. ARCHITEKTEN STEINBACH UND LUTTER.

EDUARD PFEIFFER UND SEIN KABARETT „JUNGMÜHLE“ IN DORTMUND.

Es ist das „schwarze Land“, das Land der Kohle und des Eisens, ein Land der unermüdlichen Arbeit und stürmischer Entwicklung. Das leitet immerfort neues Blut in die aufstrebenden Städte. Sie sprengen ihre jahrhundertelang gewahrten Grenzen, sie breiten sich aus, sie steigern von Jahr zu Jahr in Architektur und Leben ihren Stil, ihre Haltung. Mit dem Wohlstande kommt das Bedürfnis nach künstlerischer Kultur — Geld ist Macht, und das nobile officium der Macht war seit je die Förderung der Kunst, der Kultur. Das Geld im „schwarzen Lande“ entzieht sich dieser Verpflichtung nicht. Die Tatsache, daß Dortmund heute ein Kabarett besitzt, das als künstlerische Leistung ähnliche Vergnügungsstätten altkultivierter Hauptstädte weit übertrifft, mag als Beweis dafür dienen.

In der von den Architekten Steinbach und Lutter erbauten „Krügerpassage“ hat es sein Heim gefunden. Man ging gleich an die richtige Adresse: Das Haus Pössenbacher in München, seit Anfang mit dem Werden und Wachsen des deutschen Kunstgewerbes eng verknüpft, erhielt den Auftrag zur dekorativen Ausgestaltung der Räume, deren architektonische Einteilung von den genannten Architekten herrührt. Das Haus Pössenbacher betraute seinerseits seinen Mitarbeiter Eduard Pfeiffer, eine der hervorragendsten jüngeren Kräfte im Münchner Kunstgewerbe, mit dem Entwurf und der künstlerischen Leitung der ganzen Sache. Sein künstlerisches Eigentum ist in der Hauptsache der Vortragsraum. In der unglaublich kurzen Zeit von 3 Monaten entstand die glänzende, qualitätsreiche Leistung, der diese Publikation gewidmet ist.

Weiß, Gold, Schwarz, Himbeerrot und Gelb, das ist das Farbenbukett, das Eduard Pfeiffer hier gebunden hat. Gebunden in Formen und zu einer Gesamtwirkung, denen in Deutschland gegenwärtig wohl nur das Münchner Odeonkasino von Mössel-Campbell verglichen werden kann. Wäre Beardsley Innenkünstler gewesen,

ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER—MÜNCHEN. KABARETT »JUNGMÜHLE« DORTMUND.

so ähnlich hätte eine Raumschöpfung von ihm aussehen können. Das hat die zierliche, paradoxe Anmut eines Boudoirs, zugleich aber auch einen Anflug von zärtlicher Verruchtheit, der irgendwie in dem phantastischen Ornament der Wandbespannung, im Zierrat der Bühneneinfassung, in dem pikanten, nervösen Nebeneinander karg-geometrischer und lebhaft bewegter Formen zum Ausdrucke kommt. Echte Kabarett-Stimmung, frei von jener phrasenhaften Feierlichkeit, die viele Vertreter des heutigen Kunstgewerbes oft so ungeschickt plazieren, dabei aber vornehm und gewählt, ein glänzender Rahmen für lebemännische Geselligkeit.

Die Gesamtleistung teilt sich in drei Räume: Hauptlokal, Bar und Foyer, das zugleich die Garderobe enthält. Als vierter wäre vielleicht noch der Aufgang zu nennen, ein ziemlich enges Treppenhaus, das durch Spiegel, durch Malereien und Stukkaturen eine vornehme, fast geheimnisvoll eingeschlossene Wirkung erhält. Das Foyer kleidet sich in leichtsinnig-reizvolle Stoffe und Formen, grün und violett, ganz damenhaft mit seinen Rüschen und Raffungen an den Gardinen und seinen großblumigen Geweben. Die Bar ist als große Eichenholz-Koje ausgestaltet, in der als starker Farbfleck die feuerrote Kulisse des Likörschrankes sitzt.

Im Hauptraume macht schon die Grundrißeinteilung eine hervorragende Leistung des Künstlers aus. Es ist ein Rechteck, aus dessen Langseiten zwei den Raum verengende Motive vorspringen: An der Fensterwand die Bühne mit vorgelegter „Orchestra", gegenüber eine flache, um eine Stufe erhöhte Loge, durch Geländer und Pfeiler vom Hauptraume abge-

EDUARD PFEIFFER · MÜNCHEN. POSSENBACHER WERKSTÄTTEN.
WANDDEKORATION IM KABARETT JUNGMÜHLE IN DORTMUND.

EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. PÖSSENBACHER WERKSTÄTTEN.
BLICK IN DIE LOGEN IM KABARETT JUNGMÜHLE IN DORTMUND.

»KABARETT JUNGMÜHLE«—DORTMUND. ARCHITEKTEN STEINBACH UND LUTTER

ENTWURF: EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. PÖSSENBACHER WERKSTÄTTEN

»KABARETT JUNGMÜHLE« DORTMUND. BLICK AUF DIE BÜHNE.

ARCHITEKT
ED. PFEIFFER-
MÜNCHEN.

KABARETT
HUNGARIA
DORTMUND

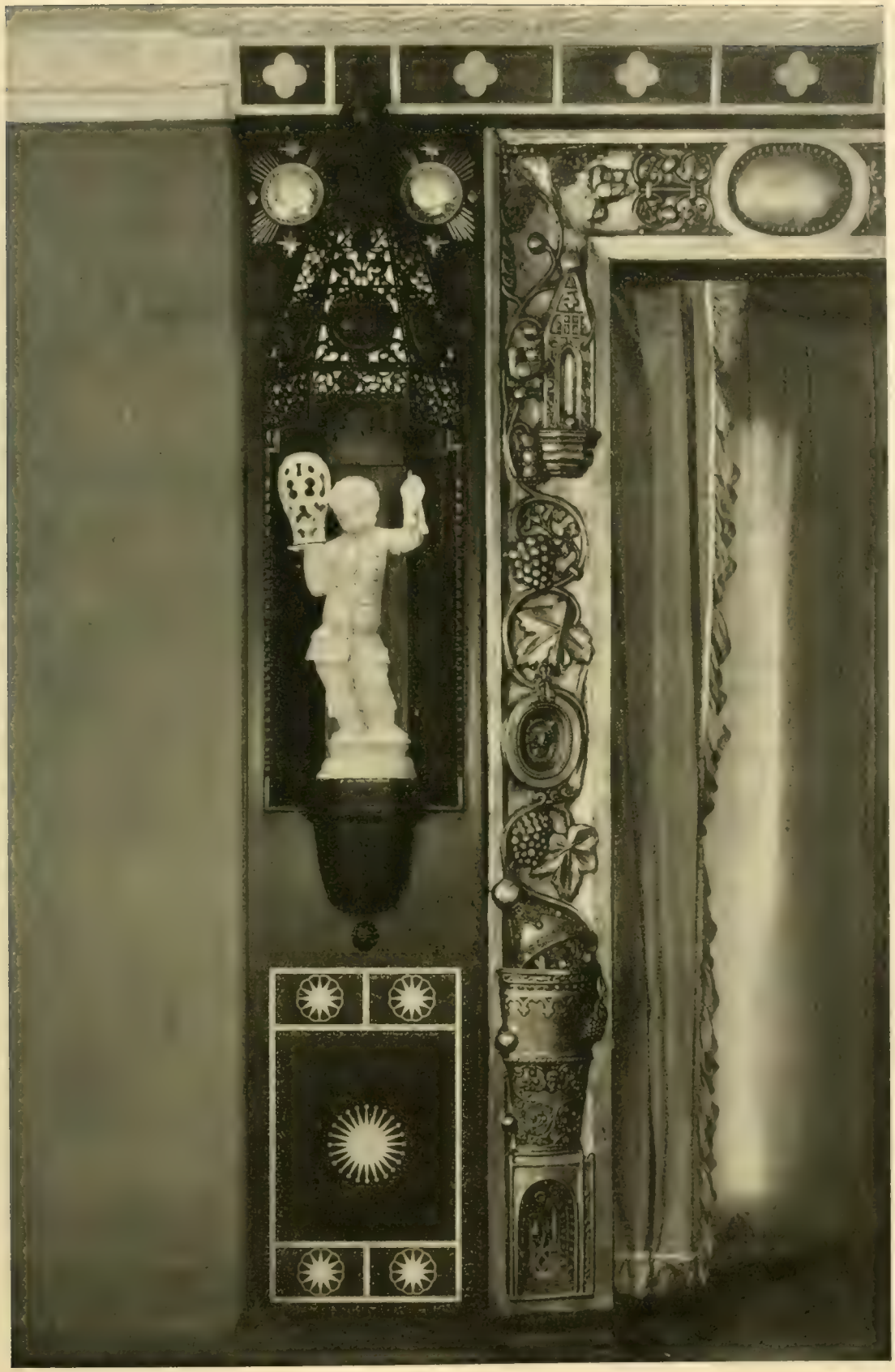
ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. KABARETT »JUNGMÜHLE« IN DORTMUND.

schlossen, betont durch die goldgelbe, ornamentierte Bespannung der Rückwand mit drei geschnitzten Spiegeln. Die Gegeneinanderbewegung dieser beiden Dinge löst den Begriff Rechteck optisch fast vollständig auf; den Rest besorgen zwei korrespondierende Sitznischen in den Schmalseiten. Die Loge schließt mit gerader Front ab, dagegen springt die von einem Geländer umhegte „Orchestra", die einen idealen Platz für Tanzvorführungen abgibt, rund in den Raum vor. Der Personenverkehr im Saale wird dadurch in eine stark geschwungene Linie gezwungen, ein ästhetisch sehr wertvolles Ergebnis. Auch dachte sich der Künstler wohl, es müßte reizvoll sein, zu sehen, wie graziöse Damen die zahlreichen kleinen Hindernisse dieses Weges zwischen besetzten Tischen hindurch nehmen würden. Auch die Höherlegung und Abschließung verschiedener Sitzplätze im Hintergrunde des Saales trägt vieles zur Belebung des Eindruckes bei. Es sind auf diese Weise verschiedene Räume im Raum entstanden, das Hauptproblem der Raumaufteilung ist glänzend gelöst. Dieses schöne Ergebnis ist um so schätzbarer, als die Lokalitäten ursprünglich keineswegs zum Dienste der zehnten Muse bestimmt waren: sie sollten, wie die ganze Krüger-Passage, Geschäfts- und Bürozwecken dienen. Es bewährt sich da wieder einmal, daß einem wirklich phantasievollen Architekten gewisse Hindernisse bei der Grundrißlösung eher zum Vorteil als zum Nachteil gereichen. Sie regen an, sie nötigen die Gestaltungskraft zu reicher Entfaltung. Auch eine andere Notwendigkeit ist der ästhetischen Wirkung des Raumes zu statten gekommen: die Ventilation. Die verbrauchte Luft wird durch die Öffnungen an den Lüstern (daher deren reizvoll-ornamentale Ausbildung!) und zwischen den Stuckabfassungen des Plafonds abgesogen und ins Freie befördert. Dadurch mußte der ganze Plafond niedriger gelegt werden, aber dies kommt der Intimität des Raumes hervorragend zu statten.

Die Farbenwirkung des Raumes, die sich in der Hauptsache auf das prächtige und im künstlichen Lichte vorzüglich standhaltende Himbeerrot der Wände und Polsterbezüge stützt, wird

ENTW: ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. PÖSSENBACHER WERKSTÄTTEN.
WANDDEKORATION IM KABARETT »JUNGMÜHLE« IN DORTMUND.

ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN.
KABARETT „JUNGMÜHLE“. DER TANZPLATZ U. DIE BÜHNE.



ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER—MÜNCHEN.
DETAIL VOM BÜHNEN-RAHMEN. »KABARETT JUNGMÜHLE«

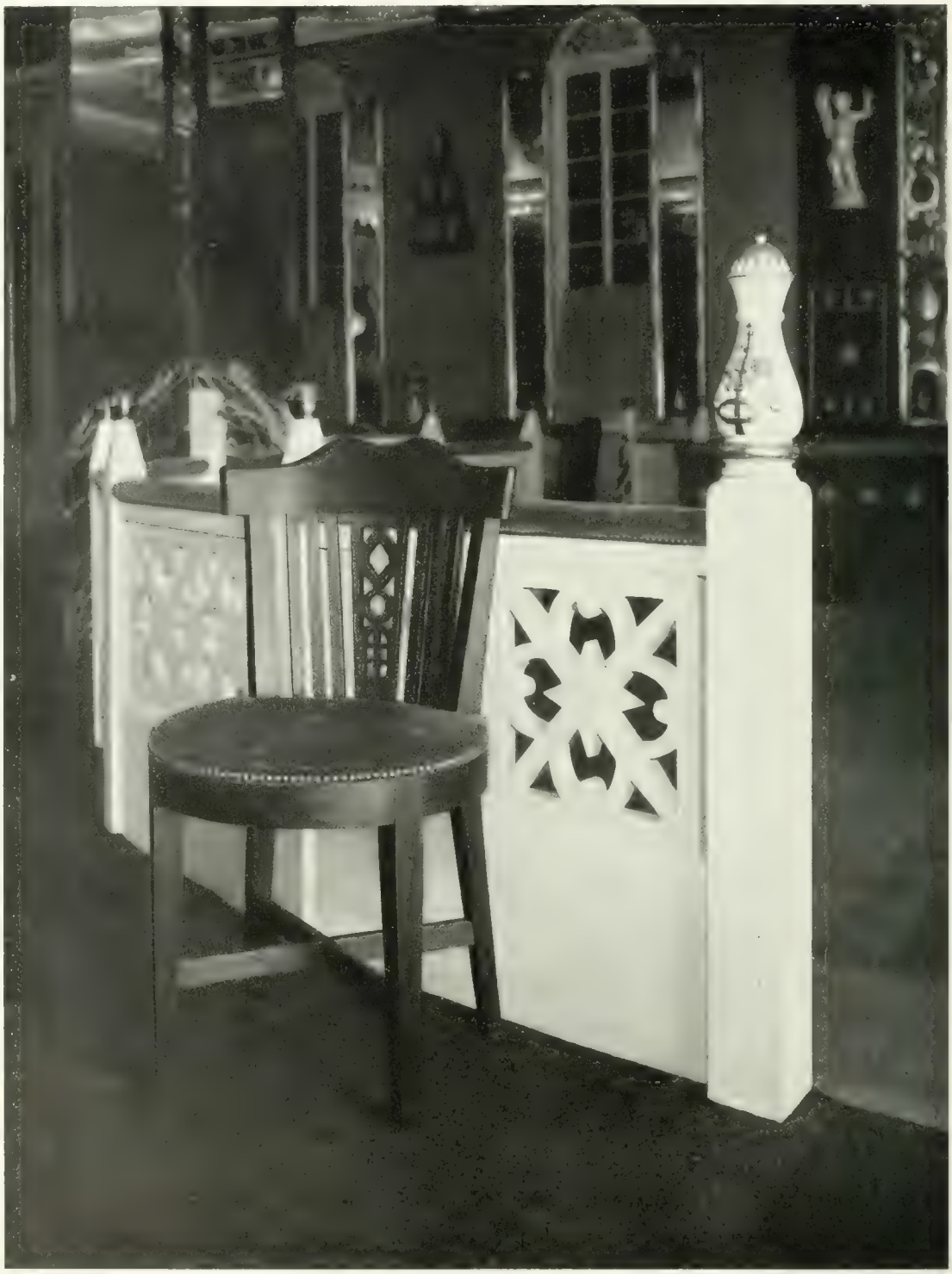
ENTWURF: ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. KABARETT »JUNGMÜHLE« DETAIL VOM BÜHNENRAHMEN.

E. PFEIFFER—MÜNCHEN. PÖSSENBACHER WERKSTÄTTEN. KABARETT »JUNGMÜHLE« IN DORTMUND.

durch den grünen Bodenbelag und hie und da eingesprengte Flecken Blau noch weiterhin vervollständigt, abgesehen von dem Weiß der Holzteile, dem Golde der Rahmen, dem Gelb der Logenrückwand. Auf grobe Sinnenwirkung ist nirgends spekuliert; die Kabarettstimmung ist sofort mit dem Betreten des Lokals da, ohne jede Mitwirkung des Alkohols. Eine entzükkende Wirkung machen die Tischlampen mit ihren anmutig geformten großblumigen Schirmen. Der Beleuchtung ist überhaupt die größte Sorgfalt zugewendet worden, insbesondere der des Tanzraumes. Da ist es denn bald ein schwelgerisches Rot, bald ein gespenstisch-geheimnisvolles Mondlicht, das über die tanzenden Paare fällt, zauberhaft, entrückend. . . . . .

Ein Kapitel für sich bildet die Ornamentik. Ihr hat Eduard Pfeiffer eine ganz besondere Sorgfalt geschenkt. Es ist ein eigenes reizvolles Leben in ihr, phantastisch, exotisch, teils lieblich-graziös, teils grotesk und verrucht, fast asiatisch fremdartig. Besonders wirksam werden zwei Reliefs in den Schmalseiten und die Dekoration der Bühneneinfassung. Es ist wichtig, zu wissen, daß Pfeiffer alle diese Ornamente selbst modelliert hat. Bedenkt man, daß Pfeiffers ganze Arbeit, Entwurf des Hauptraumes und Durcharbeitung der gesamten Ornamentik, in wenigen Tagen bewältigt werden mußte, so gibt es für diesen vorbildlich sicheren Geschmack, für diese ungewöhnlich schlagfertige Gestaltungskraft nur uneingeschränkte Anerkennung. WILH. MICHEL.

ARCHIT. EDUARD PFEIFFER MÜNCHEN. DETAILS DER SCHNITZEREI AM BÜHNENRAHMEN. KABARETT »JUNGMÜHLE«



ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER -MÜNCHEN. PÖSSENBACHER WERKSTÄTTEN.

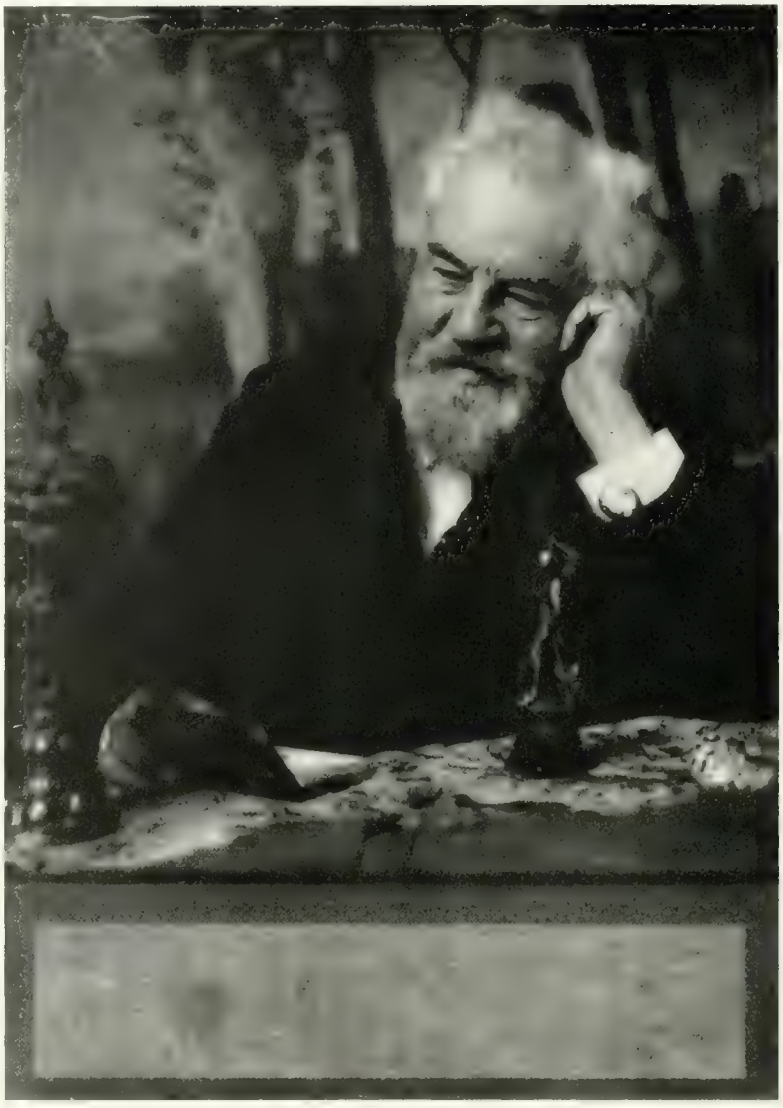
FRANK EUGÈNE SMITH—MÜNCHEN.
»S. K. H. PRINZREGENT LUDWIG VON BAYERN«

FRANK EUGÈNE SMITH LEIPZIG. DOPPELBILDNIS: »STUDIE«

FRANK EUGÈNE SMITH – LEIPZIG.

Über das Wesentliche seiner Lichtkunst ist hier schon bei früheren Veröffentlichungen das Nötige gesagt worden. Die Leser haben Gelegenheit gehabt, Smith mit anderen photographischen Künstlern zu vergleichen. Sie werden deshalb, auch ohne Nennung seines Namens, seine Maske sofort erkennen: Nur von Smith kann diese zerstreute, unendlich reizvolle Lichtbehandlung des bildhaft erfaßten und so meisterlich durchkomponierten Doppelbildnisses „Studie" stammen, diese sinnlich empfundene Weichheit der Formen, dieser von liebenswürdigem Sentiment geführte musikalische Liniengang, der die Konturen der beiden Gestalten elliptisch zusammenstreben läßt. Musik ist hier alles, zartes Tönen alter Saiteninstrumente, süße verwirrende Sinnlichkeit, gelöster Wohllaut, dichterische Erhöhung und Umdeutung aller Wirklichkeit. Ja, ich glaube, man charakterisiert Smith am besten, wenn man ihn als den sinnlichsten, den südlichsten der deutschen Lichtkünstler bezeichnet. Alles spricht hier von einer kräftigen, vollsaftigen und „reizsamen" Natur, so wie er sich diesmal in seinem Selbstbildnis gefaßt hat: zuckende, sprühende Laune, genießerisch ausgebildete Gesichtsformen, beweglicher Geist und überlegenes Temperament. In den so gekennzeichneten Hauptton der Persönlichkeit fügen sich die verschiedensten Modulationen der Empfindung gefällig ein: die holde, schwermütige Beschaulichkeit des Titelbildes, die friedvolle joviale Intimität des Herrenbildnisses mit der Satyrszene im Hintergrund, die keusche gelassene Ruhe des ganz „klassisch" gesehenen Mädchenaktes. Das entzückende ornamentale Spiel des Schleiers bei dem Mädchenakt versteht und erlebt man wie eine liebenswürdige Geigenfigur im Orchestersatze. Man weiß, was der Tagesstrahl sagen will, der die Schulter des Mädchens mit der Muschel betont, man belauscht und liebt all die hundert liebenswürdigen Spiele, die das Licht mit der Nacht und der in Formen gebannten Materie treibt. W. M.

FRANK EUGÈNE SMITH.



BILDNIS: »PROFESSOR F. v. MILLER«

UNSER VERHÄLTNIS ZUM STIL.

Die Rede vom »Stil« hat an der Erneuerung des Kunstgewerbes einen bedeutsamen Anteil. Als Kampf um einen neuen Stil wurde die Bewegung begonnen. Seit dem Anfang der achtziger Jahre, da die Bewegung einsetzte, ist nun schon ein Menschenalter vergangen — hat sie uns den »neuen Stil« gebracht? Es gibt Optimisten, die freudig bejahen: Der neue Stil ist da. Auf der anderen Seite stehen Skeptiker, die da sagen, daß wir gerade jetzt eigentlich wieder bei 1865 angelangt seien, d. h. bei der letzten Station, die dem Einbruch des direktionslosen Historismus vorausging. Und auch die Wohlwollenden, die gern anerkennen, wie tüchtige Arbeit geleistet worden ist, wollen doch das Gefühl nicht los werden, daß uns im Grunde jene Einheit des Ausdrucks und jene wundervolle Unabsichtlichkeit ermangeln, die wir an den alten Stücken bewundern und die allererst berechtigen, von Stil zu reden.

So könnte es wirklich scheinen, als habe sich das Rad nur einmal um seine Achse gedreht und als seien wir im Grunde wieder auf dem alten Flecke angekommen, zu den alten Vorbildern emporzuschauen. Nur daß unsere Behandlung zügiger und flächiger und unsere Farbengebung kühner geworden ist: das scheint fast der ganze Gewinn zu sein. Ungefähr so,

FRANK EUGÍNE SMITH LEIPZIG. (BISHER MÜNCHEN.) BILDNIS-AUFNAHME PROF. RUDOLF VON SEITZ

wie sich eine Reinhardt-Dekoration zu einer Dekoration der Meininger verhält.

Und man kann es von dieser Situation aus verstehen, wie angesichts der neuerlichen Sucht nach dem Ornament, angesichts des ganz naturalistischen Blumenstücks, das jetzt von manchen Seiten wieder vorgebracht wird, Stimmen laut werden, die die ganzen Errungenschaften der konstruktiven Erziehung bedroht sehen und ein bloßes Verebben der so mutvoll begonnenen Bewegung konstatieren zu müssen glauben.

Aber wir glauben doch, die Zeichen vertrauensvoller deuten zu dürfen. Gewiß sehen wir heute die historischen Vorbilder wieder mit willigeren Augen an als in den Tagen des historienfeindlichen Radikalismus, und in dieser Aufnahmewilligkeit mag vielleicht auch ein gewisses Eingeständnis eigener Ratlosigkeit liegen. Aber wir sehen sie drum doch anders an, als die Zeit des Historismus es tat. Unsere Auffassung der historischen Stile hat sich gegen damals geändert, weil sich unser Verhältnis zum Stilphänomen überhaupt geändert hat.

Man muß sich nur klar machen, daß das Verlangen nach dem neuen Stil im Grunde aus demselben Begriff von Stil hervorging, wie ihn jener Historismus hatte, gegen den dieses Verlangen sich kehrte. Man hatte die Vielheit der historischen Stile kennen gelernt, man hatte die Bedingungen des Besonderen erfaßt, warum jede Zeit ihren besonderen Stil hatte — also wollte man auch seinen eigenen Stil haben.

Dabei begriff man von Stil ungefähr gerade soviel, wie seine Erzeugerin, die dieses Wort hervorgebracht hatte: die gelehrte Kunstgeschichte. Es ist ja um die Rede vom Stil ein eigen Ding. Erst im 18. Jahrhundert kam dieses Wort von seinem ursprünglichen Anwendungsgebiet, der Rhetorik her, in allgemeineren gelehrten Gebrauch, und erst mit dem 19. Jahrhundert, mit dem Aufkommen der Ästhetik, drang es in breitere Schichten. Die Zeiten, die Stil hatten, hatten das Wort nicht. Es scheint, als wenn im Stil irgend welche unbewußten Kräfte lebendig sind, die die Berührung mit dem Wort scheuen. Die Zeit aber, die das Wort aufbrachte, suchte es nicht aus der Erschauung eigenen Stilerlebens heraus, sondern sie brauchte es zur intellektuellen Konstatierung des historisch Verschiedenen.

FRANK EUGÈNE, SMITH KGL. AKADEMIE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE LEIPZIG PHOTOGR. STUDIE »WEISSE WOLKEN«

Diese Erkenntnis des Mannigfaltigen gab jener Zeit ein intellektuelles Machtgefühl, das für ihre Gestaltungsbedürfnisse ausreichte. Wir sehen jetzt in der Kunst seit 1830 und am schlimmsten in den 70er Jahren nur den Niedergang des Geschmacks. Bleibt doch immer zu fragen, woher denn dieses Verlassensein von allen guten Göttern nun eigentlich gekommen sei, denn jene Zeit war doch nicht eine Zeit der Verrohung und materiellen Erniedrigung. Aber alle Kunst, auch die geschmackloseste, ist irgendwie Ausdruck und hat als solcher eine Stelle, wo sie unwillkürlich und darum enthüllend ist. So ist auch die Kunst des 19. Jahrhunderts der ganz adäquate Ausdruck des »Jahrhunderts der Geisteswissenschaften«, des Jahrhunderts Hegels und der Kunstgeschichte, einer Zeit, die auf ihren intellektuellen Besitz so stolz war, daß sie von ihm völlig absorbiert wurde.

Es ist nur logisch, daß die Bewegung, die als Reaktion gegen diesen Intellektualismus sich erhob, zunächst ebensowenig von Stil verstand. Wo sollte sie es denn her haben. Es ist kein Zufall, daß der Jugendstil ein Flächenstil war. Für jene Zeit war »Stil« überhaupt ein Flächenbegriff und wurde von allen so genommen. — Man sah verhältnismäßig bald ein, daß es so nicht ging. Man lernte ahnen, daß zum Stil ganz andere Kräfte nötig seien als der selbstherrliche Wille zu Eigenformen. Man wurde bescheiden und lernte begreifen, daß man eines Gegenstandes Formaufgabe nur von seiner Zweckidee aus bewältigen könne.

Dies brachte uns eine heilsame Erziehung, aber noch nicht die Erfüllung. Spätere Zeiten werden in den Produkten des konstruktiven Stils vermutlich eher eine Bescheidung aus Verlegenheit und eine Ängstlichkeit sehen und nicht eine Beschränkung um der großen Wirkung willen, wie sie strengen Zeiten von sicherem Gefühl zu eigen ist.

Seitdem uns der Zweckstil den Blick für das Zwecknotwendige geschärft hat, sehen wir, in welchem Umfange an den historischen Stilgebilden, auch stilstrenger Zeiten, Elemente zu konstatieren sind, die nicht auf eine bloße Zwecknotwendigkeit zu reduzieren sind, sondern eher eine Überwindung des materiellen Zwecks, ein Leichtmachen darstellen. Dabei sind sie aber auch keine bloßen Schmuckfor-

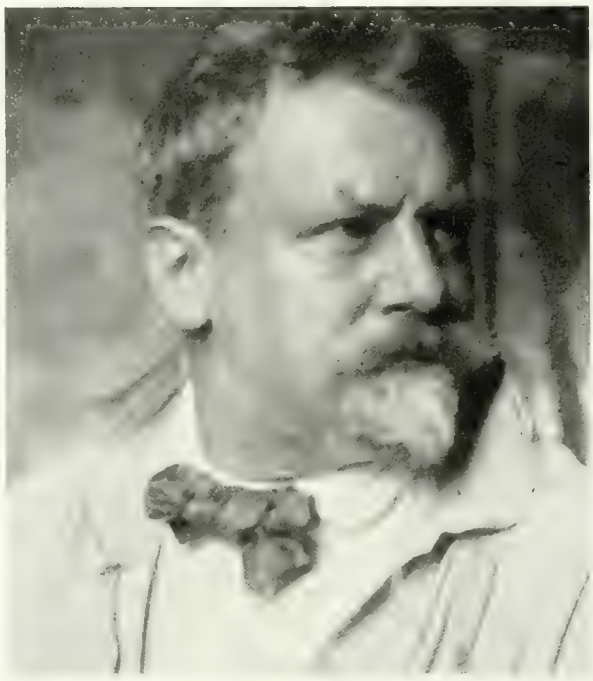
BILDNIS: »MISS GLADIS L.«

men, wie jene banale Zeit es wollte, sondern sie sind wieder in einem höheren Sinne organisch notwendig. Und nach dieser Überwindung des materialen Zwecks, nach diesem Leichtmachen sehnen wir uns. Wir betrachten die Stühle vergangener Zeiten und sehen, daß sie durchaus nicht dem Beschauer, ehe er sich darauf setzte, laut zuschrieen, daß sie schwer zu tragen haben, und dabei sind sie doch Stühle und stehen mit Selbstverständlichkeit da.

Wir beginnen wieder ein Gefühl zu erwerben für die belebende Kraft, die allem stilisierenden Bilden zu eigen ist. Wir sehen, wie die Säulen der historischen Zeiten nicht bloß davon sprechen, daß sie tragen müssen und dabei so schrecklich schwer gedrückt werden, daß gar kein Kapitäl mehr übrig bleibt, sondern wir fühlen zugleich eine lebendige Kraft, die die Last aufnimmt und leicht zu tragen weiß, mag sie nun in gotischem Aufschwung unaufhaltsam

hinaufstreben, bis sie sich in die Rippen des Dachgewölbes fortsetzt, oder mag sie sich in antikisierendem Rhythmus in die Gelenke von Kapitäl und Gebälk auseinanderlegen. So fühlen wir über alle historischen Stilarten hinweg eine einheitliche Kraft walten, die sich in einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Formen auswirkt — nur die naturalistische Zeit war von dieser Kraft verlassen. — Stilstarke Zeiten haben stets das Gefühl für die Identität dieser Kraft gehabt. Was will es doch eigentlich besagen, wie wir es so häufig antreffen, wenn z. B. ein romanisch begonnener Bau gotisch weitergeführt worden ist. Der Bau war doch im ursprünglichen Stile einheitlich gedacht, und die Zeit wußte wohl, wie sie ihn darin hätte vollenden können. Warum wich sie ab? Wollte sie die letzte Neuheit bringen? Nein, die Zeit wußte, daß aus den neuen Formen dieselbe Kraft sprach, nur daß sie einen neuen und packenden Ausdruck gefunden hatte, und sie wußte, daß die Formen neben den alten stehen konnten, wenn sie nur, vom Ethos des Stils aus gesehen, gut waren. Der Stilpurismus ist ein Produkt einer Zeit, die den Stil rein gedanklich faßte, weil sie eine eigene Stilintuition nicht mehr hatte. Aber über die Frage des Purismus sollten wohl nur die Zeiten entscheiden dürfen, die selber Stil hatten. — Man muß aber von derartigen Phänomen wie dem genannten ausgehen, wenn man erkennen will, wie Zeiten, die Stil hatten, eigentlich Stil verstanden. — Wir sagten, daß wir eine Erstarkung des Gefühls für die Identität aller stilbildenden Kraft zu erkennen glauben. Darum sind wir weniger besorgt, wenn sich die jüngste Zeit wieder mehr der Beachtung historischer Vorbilder zuwendet. Der Werkkünstler von heute wird sich nicht vor die lächerliche Frage gestellt fühlen, ob der gotische oder der Barockstil der „schönere" sei, und in welchem er sich Fertigkeit erwerben solle. Wir suchen heute bei den alten Vorbildern nicht mehr Historie, sondern Tradition, was wahrhaftig etwas ganz anderes ist. Und da sich Tradition von heute auf morgen nicht herstellen läßt, so suchen wir in den alten Werken irgendwie die Kräfte zu spüren, die in aller Traditionsbildung wirksam sind. —

DR. KUNO MITTENZWEY.



FRANK EUGÈNE SMITH—LEIPZIG. »SELBSTBILDNIS«

FRANK EUGÈNE SMITH—LEIPZIG. »EXLIBRIS«
PHOTOGRAPHISCHES SILHOUETTENBILDNIS.

DER III. INTERNATIONALE KUNST-KONGRESS ZU GENT. Der Kongreß wurde vom 19. 24. Juli 1913 in Gent, Brüssel und Brügge abgehalten. Wenn man ihn „international" nennt, so ist das ein wenig übertrieben, es war ein durchaus französischer Kongreß. Zwar finden sich offiziell auch ein paar Nichtfranzosen unter den ständigen Mitgliedern des Kongresses, aber der Präsident, ein Vizepräsident, der Generalsekretär und der Schatzmeister sind Franzosen. Ein Deutscher ist in dem offiziellen Bureau überhaupt nicht vertreten und als einziger deutscher Ehrenpräsident wird Professor L. Manzel genannt. – Soweit, was auf dem Papier steht. Zum Kongreß selbst waren hauptsächlich Franzosen erschienen, daneben noch einige wenige aus anderen Ländern. Von Deutschen waren Geheimer Baurat Prof. Frentzen aus Aachen, Professor Seliger aus Leipzig, Maler Knorr aus Straßburg, Maler von Stetten aus Paris, Maler von Bülow aus Berlin, als Vertreter der Kommission zur Vorbereitung eines Reichsausschusses für die wirtschaftlichen Interessen der bildenden Künstler Deutschlands, anwesend. Das Arbeitsprogramm des Kongresses umschloß neben einer Reihe formaler Fragen, wie die Schaffung eines vorbildlichen Ausstellungsreglements,

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. VITRINEN-PUPPEN.

die regelmäßige Wiederholung der internationalen Ausstellungen und Kongresse, vor allem wirtschaftlich wichtige Aufgaben. – Es wurde die Regelung der internationalen Konkurrenzen in Vorschlag gebracht, ohne daß dabei neue Gedanken auftauchten. Man befürwortete die Öffnung der Museen für alle Künstler und die Schaffung von Mustermuseen für jedes Land. – Die Hauptzeit widmete man den Fragen des künstlerischen Eigentums und dabei wieder dem so interessanten Anspruch des Künstlers auf ein Recht an der Wertsteigerung seiner Arbeit. Von dem Pariser Advokaten Harmand und dem belgischen Parlamentarier Destrée glänzend verteidigt, gelangte die These zur Annahme, die auch dem in nächster Zeit den gesetzgebenden Faktoren in Frankreich zugehenden Entwurf zu Grunde liegt, daß die Künstler nicht so sehr an der Wertsteigerung ihrer Werke, als vielmehr an jedem Weiterverkauf in öffentlicher Versteigerung beteiligt sein sollten. Es wurde mit Recht darauf hingewiesen, daß der Auktionator einen bestimmten Anteil an jedem Verkauf habe; der Künstler, der schließlich durch seiner Hände Arbeit bei dem zu versteigernden Gegenstand die meiste Arbeit geleistet, sei deshalb

mindestens ebenso zu beteiligen. Dies Verfahren hat vor allem den Vorzug der Einfachheit und wird noch dadurch erleichtert werden, daß die wirtschaftlichen Organisationen als empfangsberechtigt gelten sollen. Diese haben sich dann mit dem Künstler oder seinen Erben auseinanderzusetzen.

Auch die noch immer nicht gesetzlich geregelte Frage, ob ein Künstler ein Recht auf die Unverletzlichkeit seines Werkes hat, kam zur Besprechung und wurde voll bejaht. Ebenso wurde verlangt, daß dem Künstler stets das Recht bleibe, über die Ausstellung eines bereits verkauften Werkes zu verfügen, insbesondere sie gegebenen Falls zu verhindern.

Weiter gab man dem Wunsch Ausdruck, daß eine Form gefunden werden möge, junge Künstler Werke lebender Meister kopieren zu lassen, ohne den langen Instanzenweg zu beschreiten, aber auch unbeschadet des Rechts des Künstlers an seinem Werke. — Interessant war auch der Vorschlag, die Verjährungsfristen bei Diebstahl an Kunstwerken zu ändern. — Weiter wurde ein Bericht über die Tätigkeit des Pariser Syndikates zum Schutze des Reproduktionsrechtes erstattet und dem Wunsche Ausdruck gegeben, daß sich allenthalben parallele Vereinigungen zwecks internationaler Zusammenarbeit gründen möchten.

Das Bedauerliche an solchen Verhandlungen ist ihr gänzlich platonischer Charakter. Die durchweg einstimmig gefaßten Beschlüsse verpflichten niemanden. Der Staat müßte verantwortliche Vertreter zu solchen Kongressen senden, wenn sie einen Zweck haben sollten.

Auffallend war ferner die Abwesenheit der jungen französischen Kunst und die offen feindliche Stellungnahme der französischen Vertreter gegen alles was einigermaßen modern erscheint. Leider ist ja auch innerhalb unserer deutschen jungen Kunst wenig Interesse für wirtschaftliche Fragen, aber die Begründung, die man mir für Frankreich gab, daß die Jungen ja keine materielle Notwendigkeit sehen, da sie am Markte seien, trifft für Deutschland nicht zu. Bei uns ist der alte wohlerworbene, wenn auch vielleicht hohle Ruf der Regulator des Marktes.

Soll der nächste Kongreß, der in Athen abgehalten wird, für Deutschland eine Bedeutung gewinnen, so muß man eine stärkere Beteiligung verlangen, schon bei der Vorarbeit muß Deutschland ganz anders hervortreten als bisher.

Wir haben jahrzehntelang uns einreden lassen, daß deutsche Kunst nur ein Anhängsel fremder sei; durch unser Fernbleiben von internationalen Veranstaltungen, durch das Zurückhalten unserer jungen Künstler von ausländischen Ausstellungen geben wir auch dem Auslande Grund zu der irrigen Annahme, daß Deutschland aufgehört habe, ein selbständiges Kunstland zu sein. . . . . J. v. B.

KÄTE KRUSE BERLIN. »PUPPEN ALS KAFFEE-WÄRMER«

ENTWURF: KARL RICHARD HENKER – BERLIN.
»SPEISEZIMMER« AUSST. A. WERTHEIM »MODERNE WOHNRÄUME«

K. HUBERT ROSS-HANNOVER: »WOHNZIMMER«. AUSSTELLG. A. WERTHEIM »MOD. WOHNRÄUME

GUTBÜRGERLICH.

ZUR AUSSTELLUNG »MODERNE WOHNRÄUME« A. WERTHEIM, BERLIN.

Die Zeit des Industrialismus und des Weltverkehrs mußte notwendig der Fabrik, dem Warenhaus, der Börse, aber auch dem Wohnhaus des Wohlhabenden eine endgültige Form finden: der Bürger, als Verwalter des Kapitals und Erzeuger der entscheidenden Werte, wurde Regent der Erde. Die Kunstgeschichte bereicherte sich um das Kapitel von der bürgerlichen Kunst. Gewiß, so etwas gab es schon früher: Augsburg, Nürnberg, das Holland des 17. Jahrhunderts, Deutschland um 1800. Schon Holbein war, an Tizian gemessen, ein bürgerlicher Maler; er malte Heinrich VIII. nicht gar viel anders aussehend als irgend einen Kaufmann. Indessen, neben den Schlössern der Fürsten und neben den Kirchen des sieghaften Roms, bedeuteten die schlichten Tafeln dieses Holbeins, die Rathäuser der Städte und die ernsten Möbel der Fugger vorerst nur eine Episode. Mehr oder weniger waren obendrein jene bürgerlichen Formen Spiegelungen der königlichen Kunst. Heute aber schuf das Bürgertum aus sich heraus den neuen Stil: Formen, die mit Bewußtsein sich den Überlieferungen aus den Schlössern entgegenstellen. Der vernünftig gegliederte Gebrauchsraum und das zweckmäßige, die Wesensart des neudeutschen Bürgers offenbarende Möbel wurden das herrschende Ideal. Somit ist es zwar nur eine Quittung auf vollzogene Tatsachen, ist aber immerhin ein freudiges Bekenntnis, wenn Unternehmungen, die mit dem Kaufbedürfnis großer Massen zu rechnen haben, sich entschließen, den Gebilden des neuen Stils eine Plattform zu bereiten. Das gilt für das Berliner Warenhaus von A. Wertheim, das sich in all diesen Jahren der neudeutschen Stilentwickelung mit beachtenswerter Energie für die trefflichsten Künstler einzusetzen wußte. Messel baute das Haus; Behrens, Pankok und viele andere zeigten in einer gut orientierten Abteilung Möbel und Gerät der neuen, zwar noch

ENTW: WILHELM THIELE BERLIN. HERRENZIMMER

›HERRENZIMMER‹ AUSST. A. WERTHEIM. »MOD. WOHNRÄUME«

ENTWURF: K. H. ROSS-HANNOVER.

AUSSTELLUNG A. WERTHEIM. »MOD. WOHNRÄUME‹

ENTW: WILLIAM MULLER † »SPEISE-ZIMMER«
AUSSTELLG. A. WERTHEIM-BERLIN. »MODERNE WOHNRÄUME«

ENTWURF: KARL KLAUS-WIEN. »SALON« AUSST. A. WERTHEIM »MOD. WOHNRÄUME«

kämpfenden, aber doch schon sieghaften Art. Diese Abteilungen der modernen Wohnräume und des Kunstgewerbes wurden nun nach der letzten Erweiterung des Hauses gleichfalls wesentlich vergrößert. Was das Kunstgewerbe angeht, so trifft man jetzt, übersichtlich geordnet und mit Geschmack aufgestellt, dort fast alles, was die empfindsamen Augen und die geschulten Hände guter Europäer hervorbringen: Keramik aus Wien, Silber aus Dänemark, die besten englischen Glasuren und den ganzen Reigen der Effekte, die unser neu erwachtes und darum so begeistertes Handwerk dem Silber, dem Leder und der webbaren Faser abzuringen weiß. Im Rayon der Möbel wurden Arbeiten unserer besten Architekten vereint; neben den bewährten Bahnbrechern fehlen nicht die jüngeren Elemente.

* * *

Richard Riemerschmid gehört zu den Vätern des neuen Stils. Er war es, der als ein Erster die Konstruktionsgerechtheit zum bestimmenden Element erhob. Er wollte nicht verdecken, was notwendig war; er scheute sich nicht, die Schrauben, die zwei Werkteile zusammenhalten, sehen zu lassen. Dazu kam die gesunde Leidenschaft, das Möbel dem Menschen zum gefälligen Diener werden zu lassen: der Stuhl wurde solchen Absichten ein besonderes Beispiel. Er sollte so viel Bequemlichkeit wie irgend möglich zu vergeben haben, er sollte sich mit anatomischem Instinkt dem Körper anschmiegen. Diese Tugenden der ungestörten Nutzbarkeit und der ehrlichen Vernunft hat Riemerschmid nie aufgegeben; er bewährt sie auch in seinen neuesten Möbeln, die sich von denen der Frühzeit nur dadurch unterscheiden, daß das Bäuerliche fast restlos schwand, um einem geschmeidigeren Ausdruck den Platz zu räumen. Von jeher regte sich in Riemerschmid eine leichte Tendenz zum Gotischen; auch sie ist geblieben, aber sie wurde immer feinfühliger, geistiger. In dem Speisezimmer, das wir hier zu sehen bekommen, wirkt die Gotik nur noch als ein letztes Erinnern an Vorzeiten; sie schwingt als ein Unterton, während das Eigentlich-Sinnliche des Möbels ganz dem gegenwärtigen Menschen zugewandt ist. Das Zimmer wurde aus Eichenholz gearbeitet und braun gebeizt; ein warmer, violett durchströmter Ton

ENTWURF: ANTON HUBER-FLENSBURG. »SPEISEZIMMER« AUSSTELLUNG A. WERTHEIM »MODERNE WOHNRÄUME«

steigert das Behagliche. Auch das schwarzviolette Leder der Sitze hilft zu einer Stimmung des Geborgenseins. Ein Rest von Sentimentalität, von Großväterlichkeit, ist deutlich spürbar; die schlanke Sachlichkeit des gegenwärtigen Lebens überwiegt. Neben Riemerschmid stehen und wirken seit langen Jahren zwei andere Münchener, Bertsch und Niemeyer. Bertsch ist der Derbere; Niemeyer neigt mehr zu der reicheren und graziöseren Form. Die Drei aber sind sich selbst stets treu geblieben; sie haben konsequent aber ohne Schwerfälligkeit die Theorien, mit denen der neue Stil gegen die Historien ankämpfte, zu wahren gewußt: die Brauchbarkeit, die Enthüllung des Materials, die technische Vernunft. Von Bertsch sehen wir hier ein Herrenzimmer in grauschwarz gebeizter Eiche; die Sitzmöbel, ein behäbiges Sofa und Stühle, deren Lehne ein wenig zu konstruktiv wirkt, wurden mit einem violett-

K. M. WALTHER-BERLIN: »SCHLAFZIMMER« AUSST. A. WERTHEIM »MOD. WOHNRÄUME«

grünen Gobelin bezogen. An dem Kastenmöbel, einem geschickt kombinierten Bücherschrank, zeigt sich deutlich die Neigung zum Horizontalen: Möbel für Häuser in hügeliger Landschaft, Möbel für Menschen, die gewohnt sind, den Blick weit schweifen zu lassen. Auch in dem kirschblonden Speisezimmer, das Bertsch bei Wertheim stehen hat, empfindet man diese Ruhe des Wohlseins; während ein Empfangszimmer, Mahagoni mit rotseidenen Bezügen, um einige Grade leichter und beweglicher wirkt. Niemeyer ist kühler und zurückhaltender; gerade darum kann er im einzelnen reicher sein, ohne die Ruhe der Gesamtwirkung zu gefährden. Er liebt es, aus dem Fournier das Malerische herauszuholen, sozusagen: mit den Farbflecken des Holzes zu malen. Der große Schrank aus dem Schlafzimmer zeigt, mit welch geringen Mitteln die Fläche einer Türfüllung Schmuck und Leben bekommen kann. Die Aufteilung dieses Schrankes spricht für die liebenswürdige Gabe Niemeyers, anmutig zu sein, ohne spielerisch zu werden. Man fühlt an Niemeyers Möbeln die Maßintelligenz geschulter Fingerspitzen; man spürt, daß der Architekt gewohnt ist, zwischen solchen Möbeln zu leben. Daher kommt das Selbstverständliche, das notwendig ist, um das Programm vergessen zu machen und die Kultur als Tradition erscheinen zu lassen.

Nicht uninteressant und untereinander irgendwie verschwägert sind Anton Huber und Wilhelm Thiele. Sie haben beide etwas Knorriges, Schreinerhaftes, handwerklich Gesundes. Man spürt den Stamm, den die Axt fällte. Gute Schreinerei sind auch die Möbel von Heinrich Tessenow. Dieser Zimmermann hat mit dem festlichen Haus auf der Höhe von Hellerau einen ausgezeichneten Namen gewonnen; man lernte in ihm einen Verehrer des reinen Maßes kennen, einen Meister der Proportion. Der Tempel des Rhythmus, den dieser Fortsetzer Schinkels für Dalcroze und dessen musikalische Gymnastik aufrichtete, besiegt unsere Sinne durch die Macht der Zahl; man sieht nur Abmessungen und Verhältnisse, die verbaute Materie wurde fast wesenlos. Die gleiche Kunst der Abstraktion bewährt Tessenow an seinen Möbeln; auch sie scheinen die Materie durch die Proportion

DIREKTOR ARNO KOERNIG-BROMBERG. »SCHLAFZIMMER« AUSSTELLG. A. WERTHEIM.

EDMUND MAY: »ANKLEIDE-ZIMMER« AUSSTELLUNG A. WERTHEIM »MODERNE WOHNRÄUME«

RICH. RIEMERSCHMID. AUSF: DEUTSCHE WERKST. AUSST. A. WERTHEIM »MODERNE WOHNRÄUME«

KARL BERTSCH-MÜNCHEN. AUSF: DEUTSCHE WERKST. »HERRENZIMMER« AUSST. A. WERTHEIM »MOD. WOHNRÄUME«

ENTW: PROFESSOR JOS. HOFFMANN-WIEN.
»SCHLAFZIMMER« AUSSTELLUNG A. WERTHEIM - BERLIN.

H. TESSENOW-HELLERAU. WOHNZIMMER
AUSF: DEUTSCHE WERKST. AUSST. A. WERTHEIM-BERLIN.

ENTW: ADELBERT NIEMEYER. AUSF: DEUTSCHE WERKST. SCHLAFZIMMER AUSST. A. WERTHEIM MOD. WOHNRÄUME

ENTWURF: KARL BERTSCH MÜNCHEN. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. AUSSTELLUNG A. WERTHEIM BERLIN.

ENTW: PETER BEHRENS. AUSF: DEUTSCHE WERKST. »SPEISEZIMMER« AUSST. A. WERTHEIM »MOD. WOHNRÄUME«

ENTW: PETER BEHRENS-NEUBABELSBERG. »HERRENZIMMER« AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.
AUSSTELLUNG A. WERTHEIM-BERLIN »MODERNE WOHNRÄUME«

A. V. SALZMANN.
AUSF: DEUTSCHE
WERKSTÄTTEN.

»SCHLAFZIMMER«
AUSST. A. WERT-
HEIM - BERLIN
»MODERNE
WOHNRÄUME«

A. v. SALZMANN.
AUSF: DEUTSCHE
WERKSTÄTTEN.

SCHLAFZIMMER-
AUSSTELLUNG
A. WERTHEIM.
(MODERNE
WOHNRÄUME)

»MODERNE KUNST« BEI A. WERTHEIM - BERLIN. VERKAUFSRAUM. WIENER FAYENCEN »SERAPIS«

überwunden zu haben. Das Wohnzimmer, das er uns hier zeigt, ist aus Eschenholz zusammengefügt worden; der weiße Ton des ungefärbten, nur mattierten Holzes läßt die präzis gezeichneten Formen noch leichter erscheinen. Eine gewisse Ähnlichkeit hat dieser geschliffene Mecklenburger mit den Kapriziösen aus Wien. Auch die Wiener überwinden den Stoff durch das Maß. Das Schlafzimmer, das Josef Hoffmann ausgestellt hat, wirkt fast unkörperlich, fast zeichnerisch; eine Wirkung, die durch den Schwarz-Weiß-Charakter des Ganzen noch ge-

»MODERNE KUNST« BEI A. WERTHEIM BERLIN

ERZEUGNISSE DER WIENER WERKSTÄTTE UND MEISSNER PORZELLANEN

»MODERNE KUNST« BEI A. WERTHEIM BERLIN. VERKAUFSRAUM FÜR WIENER KERAMIK.

steigert wird. Es ist dies eine Art von graphischer Architektur, nur für gut erzogene Leute bestimmt und nur bewohnbar von Menschen, die optische Klänge zu unterscheiden vermögen. Jetzt will auch der Maler Salzmann genannt sein. Auch er diszipliniert das Holz nach den Gesetzen der proportionalen Empfindung. Als Maler liebt er die Farbe; in sein Schlafzimmer hat er sie durch das textile Element eingetragen. Die weißlackierten Möbel stehen auf einem mildgrauen Teppich; vor den Fenstern und in den Türöffnungen hängt Seide, die weinrot bedruckt ist. Um einige Grade spielerischer ist Karl Klaus, abermals ein Wiener. Er ist verliebt in das Ornamental-Blumige; er vergnügt sich an einer Farbigkeit, die türkisch glitzert. Ein leichtes exotisches Parfüm schläft über diesen Pfühlen des Boudoirs, die flirrende Schwüle einer sommerlichen Wiese.

Von ganz anderem Format ist Peter Behrens. Man merkt auch an seinen Möbeln, daß er gewohnt ist, aus Eisen machtvolle Konstruktionen sich recken zu lassen. Er steigert die Schwere bis zum Pathos; er scheint nur den ernsten, nordischen Menschen zu kennen. Mit bewußter Haltung stehen die Körper dieser Möbel im Raum, den sie fordern. Von jeher hat Behrens danach gestrebt, den Dingen eine eigene, den Zweck klärende Form zu finden; er denkt in den Elementen des zu verarbeitenden Stoffes, in Holz oder in Eisen. Das gibt allem, das er gestaltet, zugleich das Einheitliche wie das Persönliche. Einem andern Geschlecht gehören Architekten wie William Müller, Edmund May und Hubert Roß. Müller und May sind Messelschüler; ihnen gemeinsam ist die gepflegte Sorgfalt, mit der jedes Detail zehnmal geprüft wird, bevor es bleiben darf. Solche Sorgfalt trägt Früchte. Man spürt die Liebe, die nicht rastete, bis daß die ersehnte Vollkommenheit zustande kam. Beide Messelschüler haben gleich dem Meister eine offenbare Neigung zum Würdevollen; sie lieben es, die Herrensitze der Gegenwart auszustatten, und auch da, wo sie mit schlichteren Verhältnissen zu rechnen haben, verleugnen sie nie die Würde des gut erzogenen Mannes. Hubert Roß ist mehr ein Amateur des Biedermeiers; Großväterliches ist ihm sympatisch. Er trifft den Geschmack des Publikums, ohne trivial zu werden. Auch Arno Körnig und Karl Henker wissen den Einkaufenden zu gefallen. Körnigs Mädchenzimmer entbehrt nicht des Witzes im Konstruktiven und ist heiter in der Stimmung. — Eine hölzerne Gesundheit sichert diesen handlichen Möbeln den Charakter; sie stehen fest, ohne zu lasten, sie sind in ihrer durchfühlten Sachlichkeit Symbole des Bürgertums und kennzeichnen so vortrefflich das dankenswerte Niveau der Wertheimschen Möbelabteilung. — ROBERT BREUER.

ARCHITEKT MARIUS AMONN–BOZEN.
»HAUS IN OBERBOZEN« EINGANG UND HOFSEITE.

MARIUS AMONN BOZEN. LANDHAUS IN OBERBOZEN.

MARIUS AMONN'S „HAUS IN OBERBOZEN".

Kein „Haus", eher ein „Häuschen" ist es, nach Schweizer Art, was Marius Amonn hier in Oberbozens großartige Dolomitenlandschaft komponiert hat; ein Ding, zwar sehr leistungsfähig an Raum und Behaglichkeit, aber vor den bösen Föhnen vorsichtig geduckt unter ein weit herabgezogenes Dach, das das geräumige erste Stockwerk optisch fast ganz zum Verschwinden bringt. Große Gunst der Lage zeichnet das Bauwerk aus: glückliche Anlehnung an Nachbargebäude, Freiheit des Ausblickes nach dem Tal, Sonne und Licht von allen Seiten und in den meisten Fenstern die erhabenen Landschaftsausschnitte mit ihrer granitenen Majestät. Der malerische Sinn, dem in der Stadtarchitektur neuerdings nicht ohne Grund der Krieg gemacht wird, ist bei ländlich isolierten Bauten durchaus an seinem Platze; mit Vergnügen sieht man denn auch hier die nette geschwungene Dachlinie mit ihrer kräftigen Schattenwirkung, die Loggien und Terrassen, die heiteren, freundlichen Dachaufbauten mit Sondergiebelchen und Fensterkuppelungen. Als besonders liebenswürdiger Einfall wird die vorgebaute Terrasse an der Hinterseite gelten können, deren Bedachung auf sehr lustige Weise mit dem Hauptdache verbunden ist. Die Inneneinrichtung greift geschickt ländliche Motive auf, in den Formen wie im Material, und wandelt sie den gesteigerten Bedürfnissen entsprechend ab. So wird die Wirkung des Innern ländlich-behaglich, ohne im eigentlich Bäuerlichen stecken zu bleiben.

Sehr angenehm berührt die liebenswürdige, anspruchslose Art des Ganzen. Intimität ist sein charakteristisches Merkmal. Dabei fühlt man genau, mit welcher Liebe alle Formen durchmodelliert, „durchempfunden" wurden; Einfälle wie die erwähnte Dachverbindung und der darüber liegende Dachaufbau entstehen niemals auf dem Papier, können nur das Erzeugnis plastischen Ringens mit dem Objekte sein. — Marius Amonn hat zur gleichen Zeit noch mehrere Bauten ähnlicher Art im Bozener Oberland entstehen lassen, die gleich unserem heutigen Objekte Zeugnisse einer feinen, reifen Kunst sind. W. M.

ARCHITEKT MARIUS AMONN—BOZEN. HAUS IN OBERBOZEN.

ARCHITEKT MARIUS AMONN—BOZEN. HAUS IN OBERBOZEN. GESCHLOSSENE VERANDA.

ENTW: ELSE MADER – WIEN. AUSF: ERSTE WIENER PRODUKTIV-GENOSSENSCHAFT. DECKE MIT BUNTSTICKEREI

ENTW. U. AUSF: FRAU MELITTA LÖFFLER – WIEN. KISSEN MIT SCHWARZER UND FARBIGER WOLLSTICKEREI.

HERTA KOCH.

ENTWURF FÜR SEIDEN-STICKEREI.

STICKEREIEN UND STOFFE VON HERTA KOCH – DARMSTADT.

Herta Kochs Flächenkunst lebt von den besten Überlieferungen des Flächenschmuckes, alten wie neuen; daher in ihren Dekorationen diese gute Mischung von munterem Leben mit weiser Ökonomie und Selbstzucht; im zeichnerischen Ausdruck immer diese Ironie, die sich auf textilen Bildwerken so gut ausnimmt, und dabei doch kein Nachgeben gegenüber der Versuchung, a l l z u scherzhaft zu werden. Im Mittelpunkte der diesmaligen Publikation steht die glänzend gelungene farbige Reproduktion des Seidenkissens, eine Reproduktion, die alle Reize des Originals treulich vermittelt, selbst das leichte Relief, den schwachen Glanz der Stickerei. Auch hier wird man die gefällige, liebenswürdige Erfindung in den Motiven loben, die fröhliche, leichte Phantastik, die sich doch so wohl zu beherrschen weiß, die unterhaltende witzige Technik, die unter Verwendung der mannigfachsten Stiche und Stichlagen den Seidenfaden zeichnen, modellieren, malen läßt. Die farbige Reproduktion erlaubt eine erwünschte Nachprüfung der feinen koloristischen Ausbalanzierung, die die Künstlerin allen ihren Mustern gibt: vielfach abgewandeltes Grün als Hauptton, die übrigen Farben gut gegeneinander abgewogen, meist nach einem diagonalen Schema, wie der gelbe Storch gegen den gelben Schmetterling, die blaue Glockenblume etwa gegen den blauen Schmetterling und so entsprechend weiter. Schöpfungen ähnlicher Art hat die Künstlerin auch schon gerahmt, als Wandschmuck, hinausgehen lassen, eine Bedeutungssteigerung, die die Stickerei sehr wohl verträgt. Es lassen sich auf diese Weise prächtige dekorative Wirkungen mit geringen Mitteln erzielen. Auf jeden Fall zeigt die Künstlerin in allen ihren Leistungen eine glückliche, geschickte Hand und eine sehr fertige, sehr sichere und unproblematische Art des Auftretens. Über die allgemeine ästhetische Bewertung ihrer Arbeiten ist gelegentlich einer früheren Publikation des Nötige gesagt worden. Der Pariser Herbstsalon wird dankenswerter Weise in seiner diesjährigen Ausstellung eine größere Anzahl von Herta Kochs Arbeiten bringen, Druckstoffe, Stickereien, Entwürfe. Man darf füglich sagen, daß somit unsere hochentwickelte Gewebekunst auf dieser Ausstellung gut vertreten sein wird. — W. M.

HERTA
KOCH-
DARMSTADT.

DRUCKSTOFF-
ENTWURF.

HERTA KOCH DARMSTADT. ENTWÜRFE FÜR FARBIG BEDRUCKTE STOFFE.

WIENER KERAMIK MIT SCHWARZEM DEKOR. DAME MIT HERZ, LINKS UND RECHTS BLUMENVASEN.

WIENER KERAMIK. FRUCHTSCHALE.

VERTRIEB: WIENER WERKSTÄTTE-WIEN.

WIENER KERAMIK. PROFESSOR M. POWOLNY.

STATUETTEN: HERBST UND WINTER.

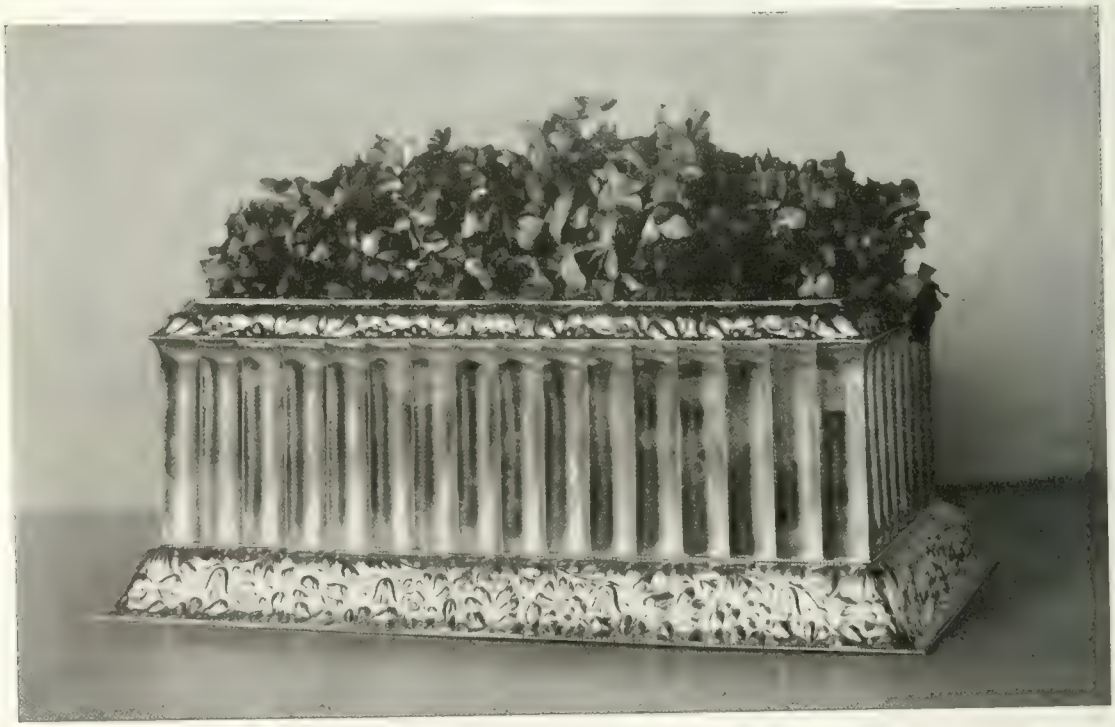
WIENER KERAMIK. TAFEL-AUFSATZ.

VERTRIEB: WIENER WERKSTÄTTE-WIEN.

PROFESSOR JOS. HOFFMANN—WIEN. JARDINIERE. SILBER MIT HALBEDELSTEINEN.

Das Gute oder Schlechte im Charakter eines Künstlers hat freilich mit seinem Talent nichts zu tun, aber seid überzeugt, für die Wirkung und den Wert seines Werkes ist es mit nichten belanglos. M. K. ROHE.

Der Wunsch, inmitten einer formvollendeteren Rasse zu leben, wird die Triebkraft zu einer neuen Kunst sein, die in engstem Anschluß an die erwachende physische Kultur sich weiterbilden soll. SASCHA SCHNEIDER.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE. JARDINIERE, IN SILBER GETRIEBEN.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

LEIPZIG. Jahresausstellung 1913. Diese Veranstaltung des Vereins L. J. A. genießt die Vorteile schöner Räume und guten Lichts (auf dem Gelände der Baufachausstellung in der Kreisschen Betonhalle) und muß es auf sich nehmen, bei dem allgemeinen Ausstellungsrummel von dem ermüdeten und ernüchterten Besucher etwas nebensächlich behandelt zu werden. Gemessen an der Qualität der ausgestellten Werke verdient sie das nicht; sie ist neben der Berliner Sezession und der Mannheimer Künstlerbundausstellung sogar die hübscheste und interessanteste des Jahres. Ihr Programm: „Die Figurenmalerei und Bildnerei der letzten 30 Jahre“ hat sie freilich nicht ideal zu lösen vermocht. Solche Unternehmungen verlangen Köpfe, Hände und viel mehr Zeit, als zur Verfügung stand. – Wer berufsmäßig Ausstellungen besucht, sieht hier viel Bekanntes aus älterer Produktion und den jährlichen Veranstaltungen der großen Organisationen, aber auch einzelne ausgezeichnete und seltene Werke, die überhaupt noch nicht öffentlich gezeigt wurden. Für Leipzig das Wichtigste ist eine Reihe von Sälen mit den Erzeugnissen der Modernsten. Im übrigen tut man gut, auch diese Ausstellung aus den individuellen Notwendigkeiten des Milieus zu begreifen, in dem sie veranstaltet wurde und wirken muß. Leipzig steht unter den deutschen Großstädten in

PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. ZIERBECHER IN SILBER. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.

ARCHITEKT EDUARD JOSEF WIMMER. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE. JARDINIERE, SILBER GETRIEBEN.

PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN. MOKKAGARNITUR. SILBER MIT ELFENBEIN.

Pflege und Produktion der bildenden Künste (leider!) fast an letzter Stelle. Das Interesse an Malerei und Plastik ist gering, noch geringer das Wissen und die Erfahrung. Die Ausstellungsleitung (unter dem Vorsitz Klingers) verdient Anerkennung und Unterstützung aller Einsichtigen, denn sie wirkt hier als ein Kulturfaktor, und ihre Unternehmungen sind für Leipzig so notwendig, wie für Berlin die Sezessionsausstellungen es lange Zeit waren. Vor allem die Künstler brauchen zu ihrer Entwicklung die Kenntnis der fruchtbaren Probleme modernster Malerei. Und für das Publikum ist es gut, sich in Bescheidenheit um eine Erziehung der Augen zu bemühen, die als Fähigkeit zu Kunstgenuß bald rentiert, und an anderen Orten schon längst ein sicherer Besitz der Gebildeten geworden ist. — Man sieht mit Vergnügen eine Anzahl Arbeiten älterer Maler, Porträts von Leibl, Theodor Alt, einen Lenbach aus 1868 (Porträt von Heßling u. Sohn), der aussieht wie ein wiedergeborener Tintoretto, ein Selbstporträt und ein sehr

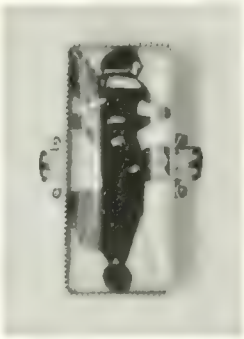
PROF. JOS. HOFFMANN. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE. KAFFEE-GARNITUR. SILBER GETRIEBEN, ELFENBEINGRIFFE.

ENTW: ARCHITEKT ED. JOS. WIMMER. TEE-SERVICE. SILBER MIT ELFENBEIN.

schönes Porreestilleben von Schuch, einen „Toten Damhirsch" von Hagemeister, der sehr an Courbet erinnert, Porträts aus der Diezschule (Chase, Correggio, Mayr-Graz etc.), ein paar interessante frühe und späte Bilder von Böcklin und Marées und dergleichen mehr. Ein sehr charakteristischer Hodler aus seiner schweren Übergangsperiode der 80er Jahre, Männer und Frauen im Boot „Vom Sturm überrascht" (1887) hängt neben einem reifen Liebermann, dem „Samariter" vom vorigen Jahr. Renoir ist vertreten durch ein merkwürdiges Bild „Clown im Zirkus" aus 1868 und durch ein ausgezeichnetes Damenbildnis der besten mittleren Zeit. Von den Wienern interessieren Romako („Seifenbläserin")

PROFESSOR OTTO PRUTSCHER. AUSF: WIENER WERKSTATTE WIEN. TEE-SERVICE, SILBER GETRIEBEN U. VERGOLDET.

PROF. C. O. CZESCHKA. RING.
GOLD M. SMARAGDEN.

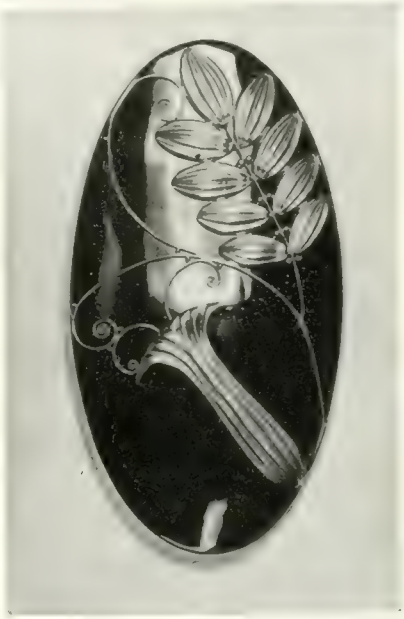


A. NEUHANSKY. RING MIT
BILD UNTER KRISTALL.

PROFESSOR C. O. CZESCHKA.
RING. GOLD MIT PERLEN.

PROF. JOS. HOFFMANN. RING.
GOLD, DIAMANTEN, PERLEN.

PROF. J. HOFFMANN. HUTNADEL.
PERLSCHALE. SILBER VERG.

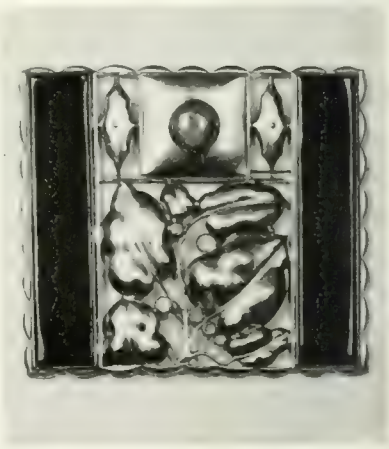


C. O. CZESCHKA. BROSCHE. GOLD AUF METALLGRUND.

PROF. JOSEF HOFFMANN. BROSCHE.
SILBER MIT LAPIS LAZULI.

PROF. JOSEF HOFFMANN. BROSCHE.
SILBER GETRIEBEN MIT PERLSCHALEN.

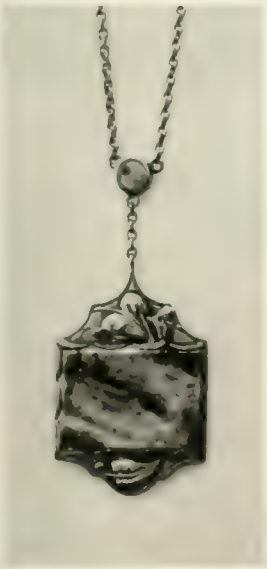
PROF. C. O. CZESCHKA.
ANHÄNGER. GOLD.



PROF. JOSEF HOFFMANN. BROSCHE.
GOLD, OPALE, DIAMANTEN.

AUSFÜHRUNG SÄMTLICHER SCHMUCKSTÜCKE: WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.

PROFESSOR JOSEF HOFFMANN. ANHÄNGER.
GOLD MIT EMAILLEN UND PERLSCHALEN.

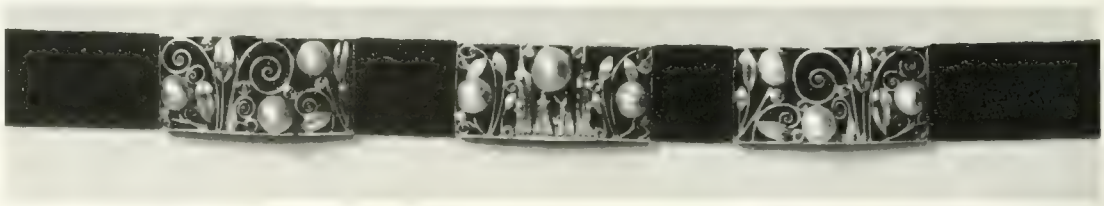


PROFESSOR JOSEF HOFFMANN.
ANHÄNGER IN GOLD.

ARCHITEKT JOSEF WIMMER.
ANHÄNGER. GOLD MIT DIAMANTEN.

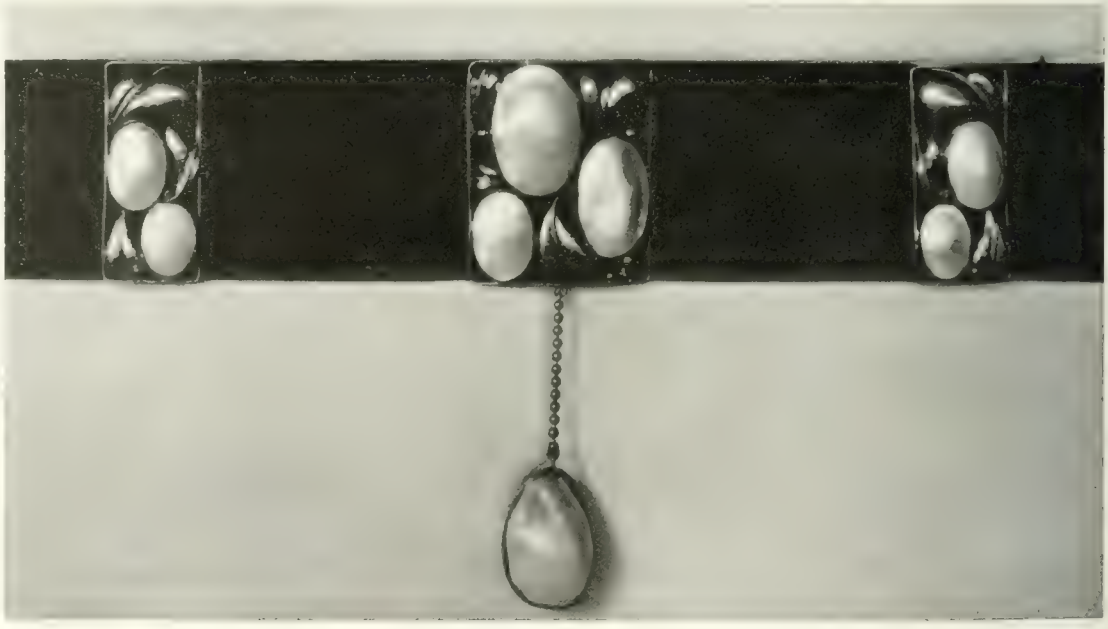
PROFESSOR JOSEF HOFFMANN.
ANHÄNGER IN GOLD.

AUSFÜHRUNG SÄMTLICHER SCHMUCKSTÜCKE: WIENER WERKSTÄTTE, WIEN.



ENTWURF: ED. JOS. WIMMER — WIEN. HALSSCHMUCK. SILBER, PERLEN, DIAMANTEN.

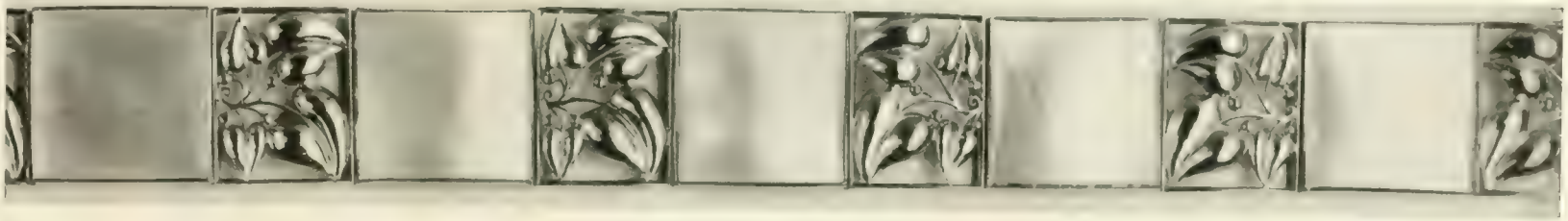
und Klimt mit dem „Bildnis der Frau Gallia". Nimmt man noch eine Anzahl wirklich tüchtiger Bilder der Kalckreuth, Habermann, Albert v. Keller, Kuehl, Landenberger, Grethe, Dettmann, Böhle hinzu, so ist das Wesentliche genannt. – Die mittlere Generation (Berlin, München, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart etc.) hat zwar zahlreich ausgestellt, aber die Mehrzahl der Arbeiten kennt man aus früheren Ausstellungen. Man notiert noch Beckmanns „Sintflut", Waldschmidts pathetischen Karton „Christus-Prometheus", Tuchs dekoratives Gemälde „Frühling", von E. R. Weiß eine „Frauengruppe" in Cézanne-Tönen, von dem begabten Münchner Caspar eine „Geißelung". — Die Jungen (Expressionisten, gemäßigte Kubisten etc.) haben hier einiges Entsetzen erregt. Man wird sich schon an sie gewöhnen müssen, denn ihre Bilder sind nicht mehr „nur" interessant und problematisch. Vor allen wirkt Pechstein für den, der seine Entwicklung verfolgen konnte, mit den Arbeiten dieses Jahres fast reif und voller Qualität (ein Frauenporträt, eine gelbe Landschaft „Herbst", ein Stillleben). Macke verarbeitet in dem Triptychon „Zoolog. Garten" und dem „Schaufenster" kubistische und futuristische Anregungen in einer Art, die Hoffnungen weckt. Kirchner und Melzer gehen offenbar neue Wege; die Arbeiten der letzten Jahre sind mir als reifer in Erinnerung. Der junge Heinrich Heuser interessiert in zwei kleinen lustigen Kompositionen „Badende". Von dem Hamburger Ahlers-Hestermann sieht man zwei reizende Sachen: „Dekorat. Bild" und das „Fenster", von stumpfer, harmonischer Farbe, in der Form ein wenig elliptisch stilisiert, in der Stimmung an den „Douanier" Henri Rousseau erinnernd. Die originellen Arbeiten von Klaus Richter, Magnus und Rudolf Zeller gehören mit in den Kreis dieser Gesinnung. – Auch unter den jungen Leipzigern beginnt es sich zu regen. Wil Howard und Rüdiger Berlit sind auf gutem Wege zum Expressionismus. Eugen Hamm hält sich vorläufig noch zu sehr an Renoir; Erich Gruner, von dem das hübsche Plakat der Ausstellung stammt, sandte ein Bild „Im Garten". Die beiden Gärtnersleute, die so stilsicher auf die



PROF. JOSEF HOFFMANN. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE. HALSSCHMUCK. SILBER VERGOLDET MIT PERLSCHALEN.

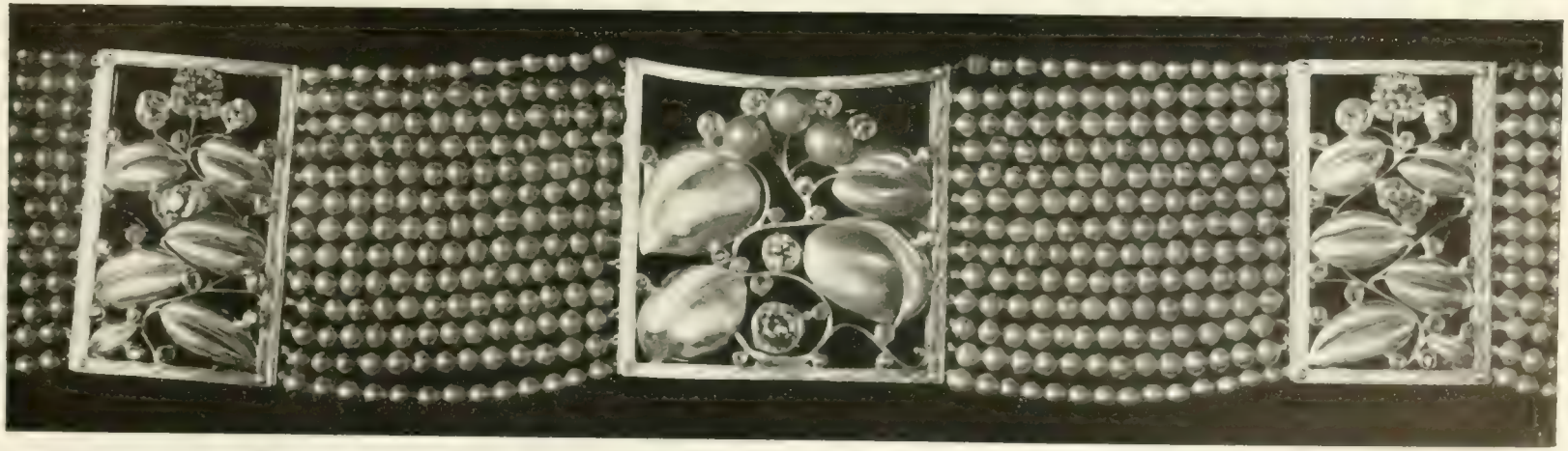
ENTWURF: EDUARD JOSEF WIMMER WIEN.

HALSBAND. SILBER, BRILLANTEN, PERLEN.



REGIERUNGSRAT PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

HALSBAND. SILBER VERGOLDET MIT PERLSCHALEN.



ENTWURF: ED. JOS. WIMMER WIEN. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE. WIEN.

COLLIER. SILBER GETRIEBEN MIT BRILLANTEN UND PERLEN.

ENTW: ARCH. ED. JOS. WIMMER-WIEN.
TROTTEUR-KOSTÜM. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE.

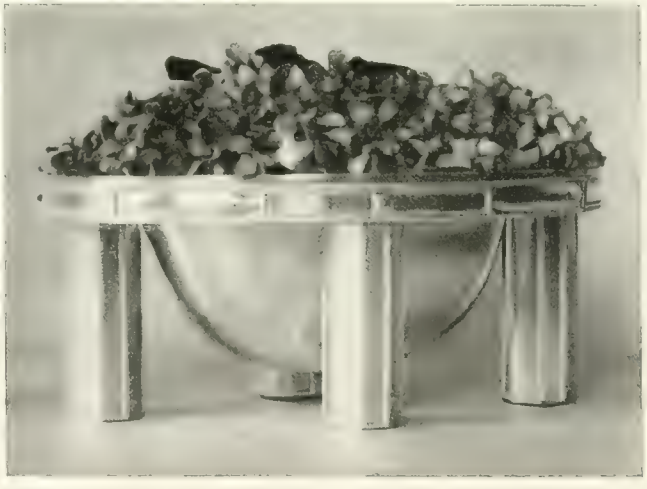
ENTW. ARCH. ED. JOS. WIMMER WIEN.
HAUSKLEID. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE-WIEN.

Fläche gebracht sind, könnten von einem Schweizer aus dem Umkreis Hodlers oder Buris gemalt sein. – Die Plastik ist mit etwa 50 Arbeiten vertreten; hier war die Auswahl wohl noch mehr vom Zufall bestimmt als bei den Bildern. Das neue Werk Klingers, eine weibliche Figur in zweifarbigem Marmor von raffinierter künstlerischer Arbeit, ragt hervor. Von den jüngeren Bildhauern sind mit wertvollen und interessanten Werken vertreten: Kolbe, Haller, Lehmbruck und Hoetger. EWALD BENDER.

STADE. Der „Verein für Geschichte und Altertümer der Herzogtümer Bremen und Verden und des Landes Hadeln" veranstaltet in der Zeit vom 1. August bis 15. September in den Räumen des Rathauses zu Stade eine Niedersächsische Kunstausstellung. Sie bietet ungefähr 500 Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte und Radierungen sowie Erzeugnisse des Kunstgewerbes und sucht das einzelne durch die Forderung seines Zusammenhanges mit dem Landstrich, der von Niederelbe und Niederweser umflossen wird, zu einem Ganzen von kultureller Bedeutung zusammenzufassen. Soweit das äußere Sujet in Frage kommt, mag man von einem Erreichen des gesteckten Zieles sprechen. Hinsichtlich der rein künstlerischen Arbeit, die auf ein tiefes Erkennen und diesem getreuen Gestalten geht, gibt die Ausstellung kein überzeugendes Gesamtbild. Dafür haben allzuviele mittelmäßige, oft fast dilettantische Qualitäten die Jury ungehindert passiert. Dagegen aber entschädigen eine Reihe wertvoller Arbeiten für das oft dargebotene Minderwertige. Die Worpsweder sind mit manchem tüchtigen Werk vertreten, das sowohl der Landschaft wie der Kunst gerecht wird. Vogeler, Hans am Ende, Modersohn, Hans Olde zeigen auch hier wieder, wie echte Künstler ihre Erlebnisse zu vermitteln wissen. Von dem jüngeren Nachwuchs Worpswedes ist Walter Bertelsmann zu erwähnen, dessen stimmungsvolles Gemälde „Nach Sonnenuntergang" an künstlerischer Höhe den Leistungen der Begründer des Worpsweder Ansehens keineswegs nachsteht. Kallmorgen, Langhein, Dettmann, Kalckreuth und Hugo Friedrich Hartmann u. a. sind mit tüchtigen Arbeiten vertreten. Auch den Expressionismus läßt man durch Ahlers-Hestermann und Nölken zu Worte kommen, doch erhebt er sich nicht über das Experiment. Hoetgers Plastiken dagegen wohnt die empfindsame Sprache einer echten künstlerischen Natur inne. In der kunstgewerblichen Abteilung findet man manches gute Stück; der Einfluß Münchens und Wiens aber ist vorherrschend. Einige Perlwebereien von Frau Richard Dehmel zeichnen sich durch reiche Erfindungsgabe sowie durch geschmackvolle Farbenwahl aus. DR. W. GEORGI.

CÖLN. Der Wettbewerb für das „Haus der Frau" auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 hat trotz der verhältnismäßig kurzen Einlieferungsfrist ein durchaus erfreuliches Ergebnis gehabt. Das Ausschreiben war auf die Architektinnen Deutschlands und Österreichs beschränkt und hat zwölf Entwürfe gebracht, die im allgemeinen zu einem recht günstigen Urteil über das Können der beteiligten Damen berechtigen. Der erste Preis ist Frau Knüppelholz-Roeser in Berlin-Friedenau zugefallen, den zweiten Preis erhielt Fräulein Lagus in Wien, und der dritte wurde Fräulein Emilie Winkelmann in Berlin zuerkannt. Die weitere Entwurfsbearbeitung soll einer der drei Preisträgerinnen übertragen werden.

NACHTRAG. Der monumentale Brunnen auf dem kleinen Markt der Margarethe Krupp-Stiftung „Margarethen-Höhe" bei Essen (veröffentlicht im August-Heft 1913 Seite 345) ist ein Werk des Bildhauers Josef Enseling – Düsseldorf.



PROFESSOR J. HOFFMANN-WIEN.

GUSTAV JAGERSPACHER–MÜNCHEN. »KREUZABNAHME«

JOSEF KUGLER MÜNCHEN. GEMÄLDE »CAPRICCIO«

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1913.

I. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH-UNGARN UND SCHWEIZ.

Überall auf der malenden Erde liegt das Heute mit dem Gestern im Streite. Die neuen Tendenzen dringen vor, das Alte bremst mit Macht, und in einer Ausstellung von der eigenartigen Zusammensetzung der Internationalen im Münchner Glaspalast gibt es da häufig schrille Dissonanzen, lehrreiche und unterhaltende Begegnungen des einen mit dem andern.

Der konservative Grundcharakter des Glaspalastes ist bekannt. Manches, was da ausgestellt wird, ist reine Erwerbsangelegenheit, heute wie vor 10 Jahren, und hat mit Kunst nichts weiter gemein als die Herstellungsmittel. Jahrelange Übung macht da den Kritiker zum Meister, zum Meister der Auslese. Denn Kritik hat es schließlich doch nur mit denjenigen Leistungen zu tun, die wenigstens mit dem Anspruche auf neuwertige künstlerische Selbstdarstellung einer Zeit und eines Menschen auftreten.

Selten dürfte es sich in der Kunstgeschichte ereignet haben, daß Jugend, neues Sehen und neues Darstellen so unvermittelt und plötzlich in den geheiligten Bezirk des künstlerischen Schaffens eindrang, wie das jetzt geschieht: ohne anzuklopfen, heftig, herrisch und begehrend. Das bricht so manche Entwicklungsreihe jäh entzwei und macht die Zweiteilung der Perioden im Leben zeitgenössischer Künstler stereotyp. Dieses Gegeneinander von Alt und Jung macht den Hauptzug im Charakter des heurigen Glaspalastes aus. Die Ausstellung ist deshalb besonders lehrreich; sie birgt infolge dieser unmittelbaren Benachbarung gänzlich verschiedener Strebungen ein wertvolles Studienmaterial, das Lernbegierige nicht ungenutzt lassen sollten.

Im Mittelpunkt des Interesses steht, wie bei der Internationalen von jeher, die „Sezession". Es ist oft über ihren Mangel an Nachwuchs geklagt worden; ich hatte diesmal den Eindruck, daß jetzt in der Tat beachtenswerte jüngere Kräfte nachdrängen, Künstler, die sich der Verdunkelung durch Temperament und Können der Alten dadurch entziehen konnten, daß sie sich die neu erschlossenen Möglichkeiten ausgiebig zu nutze machten. Wenn man beispielsweise bedenkt, was Heinrich Zügels Schüler im allgemeinen zu sein pflegen: nämlich Verkleinerungen, schwächere Ausgaben des Meisters, dann nötigt ein Entwicklungsweg wie derjenige Julius Seylers Achtung ab; Achtung für ihn selbst und Wertschätzung eben dieser neuen Möglichkeiten, die dem Nachwuchs zu rascher Befreiung und nicht sehr kostspieliger Individuation verhalfen. Die Sezession ist heuer voll

RICHARD BLOOS PARIS. »RENNPLATZ VON LONGCHAMPS«

lebendiger Regung, und neben der Tüchtigkeit der Alten erfreut das Aufblitzen neuer Gedanken, das frische Vorwärtsdringen junger Temperamente. Freilich, die allergrünste Jugend, die die Umwälzungsgedanken jedes neuen Zeitabschnittes eisenfresserisch karikiert, ist in der Sezession nicht vertreten. Es gebührt ihr und steht ihr wohl an, sich in ihren Spezial-Ausstellungen auszutoben und in ihren Spezial-Zeitschriften Reife als Arterienverkalkung, Ruhe als Rückenmarkschwindsucht zu verleumden. Der Nachwuchs der Sezession setzt sich aus klaren und schon stark in ihre eigene Form hineingewachsenen Kräften zusammen. Karl Caspar geht seinen Weg zum altarfähigen und von echter Religiosität durchbebten biblischen Gemälde mit Ruhe und Besonnenheit weiter. Biblische Stoffe äußern ja, da sie kultisch geadelt und von pathetischer Bedeutung durchströmt sind, gerade jetzt wieder große Anziehungskraft. Viele suchen in ihnen nur den großen Gegenstand, den einzig entsprechenden Vorwand zur Entfaltung großer künstlerischer Mittel. So wie etwa ein Musiker eine Messe komponieren mag, nur weil ihn nach der Entfesselung pathetischer Tonmassen verlangt. Bei Caspar liegt der Fall anders, tiefer, religiöser. Es bebt, es zittert bei ihm wirkliche Innigkeit, urchristliche, einfache Ergriffenheit vor unseres Heilands Leiden und Sterben und all den schönen alten Dingen, von denen allsonntäglich die Glocken reden, die uralten Domglocken der Städte, die hellen, rührenden, in Wald und hohem Himmel dünn ausklingenden Glocken der Dörfer. Caspars Auffassung ist frei von jeder blasphemischen Schrulle, von allem Theater, auch von den forcierten Absonderlichkeiten, denen man bei modernen Darstellungen biblischer Stoffe so oft begegnet. Er hatte Hemmungen zu überwinden, ehe er dahin kam, wo er heute ist. Ich bin sicher, daß der Gesang, die Melodie sich immer klarer aus reinen Schöpfungen lösen werden. Ein Blick hinüber zu Stucks Kreuzigung. Man spricht in München viel von dem Bilde und zweifellos bedeutet es eine Aufraffung, eine gesammelte und im ganzen nicht unbeträchtliche Temperamentäußerung. Aber der dekorative Grundzug in Stucks Schaffen haftet auch dieser Komposition an; sie macht mehr Effekt als Wirkung, und man denkt unwillkürlich: so ungefähr könnte auf dem Münchner Künstlertheater die Hauptszene eines Mysteriums aussehen. Es ist viel mehr die Wichtigkeit des welthistorischen Aktes, was Stuck hier gemalt hat, als die ewig unbegreifliche Tatsache des größten Opfers und der Erlösung. Anders wieder hat

RUDOLF HELLWAG KARLSRUHE. »LONDON BRIDGE«

HEINR. EDUARD LINDE-WALTHER—BERLIN. GEMÄLDE »BEIM WÄSCHEHÄNGEN«

HANS HEIDER—MÜNCHEN. GEMÄLDE »SONNIGER TAG«

Jagerspacher, auch eine Hoffnung der Sezession, die Sache gefaßt: Es ist der naturalistischen Verlockung, die der Gegenstand birgt, absichtlich nicht ganz ausgewichen. Ihm lag daran, Schmerz zu malen, tiefe, hoffnungslose Qual, bei voller Wahrung der Würde und der tiefen inneren Ruhe in der Entfaltung dieses Geschehens. Der Hauptträger dieser Stimmungselemente ist die Farbe, die nie vorher so edel, so tönend, so schmerzlich schön aus seinem Pinsel hervorging wie hier. Alle Töne sind gebrochen, Schwarz tritt auf neben wunderbar edlen Abwandlungen des Weiß und der Fleischtöne. Man denkt: Ein Unglücklicher muß dieses Bild gemalt haben. Man denkt: Nur ein Unglücklicher kann diese Brudergeste erfunden haben, mit der der bärtige Mann den Kopf des Heilands an die Wange preßt. Es zittert in diesem Bilde, es weint in ihm ein Herz, die Menschheit. — Zur selben Gruppe etwa wie Caspar und Jagerspacher gehört der Mainzer Carl Schwalbach. Er hat sicherlich weniger ungelösten, unverarbeiteten Stoff und Erdenrest in sich wie die erstgenannten, dafür eine hochkultivierte, fast überzüchtete Gabe für Formung. Da ist nicht Gewalt und Drang, sondern spitzige, fast schwindelnde hektische Eleganz; erstaunliche Offenbarungen der bösesten, der kältesten, der närrischsten unter allen Farben, des Gelb. Sehr gelb, sehr leuchtend, sehr gläsern, sehr violinenhaft girrend ist hier alles, visionär abgestorben und doch strahlend von einer übernatürlichen, unsinnlichen Heiterkeit. Gegenüber seinen Anfängen bedeuten Schwalbachs heurige Leistungen einen sehr beträchtlichen Zuwachs an formendem Vermögen. Alb. Weisgerber hat nicht oft etwas so Delikates gemacht wie seine heurige Balkonszene; das erste seiner Bilder, das die Bezeichnung „meisterlich" verdient. Die Begabung lebt sich in diesem temperamentstarken und früher wohl etwas mittelpunktlosen Künstler auf eigenartige Weise aus; sie ist fraglos im Wachsen, im Sammeln, im Verdichten. Ich möchte mich auf eine eingehende Ana-

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. GEMÄLDE »BAUERNKIRMES«

ULRICH HÜBNER-LÜBECK. GEMÄLDE »LÜBECKER HAFEN«

ALBERT WEISGERBER MÜNCHEN. GEMÄLDE »AUF DEM BALKON«

lyse des Bildes hier nicht einlassen, sage nur, daß es reif, tief und erschöpfend ist, eine schöne Bürgschaft für Weisgerbers Zukunft.

Es wird verzeihlich erscheinen, wenn hier etwas ausführlicher von hoffnungsvollen Gaben der Jüngeren gesprochen wurde. In einigem Abstande wären zu nennen Durm, Stern, Reiser (der eine erfreuliche Qualitätssteigerung aufweist), Roloff, der ebenfalls seinen Gefahren gut auszubiegen scheint, Unold und Schrader-Velgen mit seinen eminent gut studierten Knabenakten. Die Alten, Samberger, Albert v. Keller (dieser merkwürdig frei und lebhaft), Tooby, Hübner und alle die andern sind von bekannter Qualität. Möge das Genannte als Extrakt aus den 7 Sezessionssälen hingenommen werden. Die (nicht sehr aufregende) Plastik ist dabei heute nicht in Betracht gezogen.

Es folgen die deutschen Gruppen: Münchner Künstlergenossenschaft, Deutschland, Luitpoldgruppe, Bayern. Ich notiere kurz, was mir bei zweimaligem Durchwandern besonders ins Auge fiel: Vilma v. Friedrich mit ausgezeichneten Hundeporträts, Ludwig Putz mit seiner „Stallwache", Horadam und Purtscher mit seiner „Internationalen Gesellschaft", von sehr pikanter, etwas Trübnerischer Hand-

MAX UNOLD-MÜNCHEN.
»DAME IN BLAUEM KLEIDE«

KARL CASPAR—MÜNCHEN. GEMÄLDE »PIETÀ«

schrift. Hans Heider hält sich ausgezeichnet: er kommt diesmal mit einer subjektiveren, aufgelösteren Art, bleibt aber immer ernst und redlich. Feiks hat einen „Billardsaal" ausgestellt, der recht gut seine etwas ironische, geistreiche Auffassung kennzeichnet; Petuel und Marr sind auf der alten respektablen Stufe. Die zwei Stiere von Hugo Vogel bedeuten eine exzellente Leistung, ein ideales Zusammentreffen von hervorragender zeichnerischer Form und koloristischem Reiz. Jüttners Salome ist ein Kabinettstückchen freier, geistvoller Malerei. Brünes „Picknick", einer gelungenen, starken Arbeit, muß noch gedacht werden, auch der stillen, feinen und künstlerisch so ernsten Landschaftslyrik unseres Rudolf Sieck.

Die Gesamtleistung der Schweiz ist durchaus bemerkenswert. Hodler ist charakteristisch, wenn auch nicht sehr stark vertreten, Buri behauptet neben ihm einen ehrenvollen und selbständigen Platz. Die Neigung zum Flächig-Einfachen, eine meist zeichnerisch orientierte lebhafte Subjektivität haftet ja bekanntlich der gesamten Schweizer Malerei moderner Prägung an. Die gegenwärtigen Zeitläufte sind diesen Tendenzen natürlich sehr günstig, daher stammt der gute, runde Eindruck, den die Schweizer Säle liefern. Die Ausbeute ist verhältnismäßig reich: Hermann Hodler, Jacques Ruch, Edouard Vallet, Eduard Renggli, Wilh. Hartung, Raphy Dallèvs, Heinr. Müller, Otto Tragy, Cuno Amiet, Paul Barth, Emile Bressler, Abraham Hermanjat — sie alle sind mit charakteristischen und das starke künstlerische Streben ihrer Heimat trefflich illustrierenden Leistungen vertreten. — Vom übrigen Auslande wird in einem späteren Aufsatze die Rede sein. — W. M.

FRANZ VON STUCK—MÜNCHEN. GEMÄLDE »KREUZIGUNG«

UMWERTUNG UND UMKEHR.

VON SASCHA SCHNEIDER—FLORENZ.

„Wiedergabe" der Natur kann nur unter bestimmten Einschränkungen verstanden werden, die das Material dem Maler diktiert. Die technischen Möglichkeiten ziehen gewisse Grenzen; die technischen Mittel, die seit Jahrhunderten dieselben geblieben sind, erlauben nur, sich an bestimmte Probleme zu wagen, bestimmte Probleme zu lösen.

Es ist in der Natur nicht alles dem Künstler untertan, sondern er muß sich stets auf die begrenzte Ausdrucksfähigkeit seiner Mittel besinnen, womit er aus den verwirrend vielfältigen Zufallswirkungen der Natur einen präzisen Einzelfall herausholen kann. Diesen überzeugend, lebendig und technisch stilrein wiederzugeben, stellt seine künstlerische Aufgabe dar.

Geniale und mutige Versuche sind immer wieder unternommen worden, und es darf solchem Pulsieren nicht die Berechtigung abgesprochen werden. Gleichzeitig aber sammelten sich Erfahrungen an, die unsere Kritik stützen. Dank der gewonnenen nüchternen Einsicht ist es möglich geworden, klarer zu urteilen und daher vielem zu seiner Zeit mit Enthusiasmus Geschaffenem nun das ruhige Erkennen entgegenzusetzen, daß es sich dabei nur um einen wuchernden Schößling handelte.

So lange nicht völlig neues technisches Ausdrucksmaterial erfunden wird, so lange wird sich die Malerei in den Grenzen ihrer Mittel bewegen müssen, wenn anders es nicht auf ein stilwidriges Experiment hinauslaufen soll.

Die Mittel des Malers sind: Die zweidimensionale Fläche; helle und dunkle, warme und kalte Farben; die Linie und der Fleck. Wie auch immer nun die Kombination dieser Mittel

AMANDUS FAURE STUTTGART. »IM GRÜNEN WAGEN«

sein möge, die primäre Forderung an die Malerei ist: Die Erhaltung des zweidimensionalen Prinzips — das Erkennen der Fläche als Ebene, bei jeder und aller Abstufungsfreiheit und allem Ineinanderspielen von Form, Farbe, Fleck und Linie. — Die Gesinnung der Malerei ist einebenig. — Gewollt kann nur werden, was sich mit dem Prinzip der Fläche verträgt. Aus der Natur kann nur ein Motiv entnommen werden, das die Möglichkeit eines „ein-ebenigen" Ausdrucks in sich trägt.

Alles Dreidimensionale ist, soweit das Kubische der Erscheinung charakteristisch, Aufgabe einer — andern Kunst. Die Darstellung des Räumlichen ist in der Malerei a priori begrenzt, dagegen ist alles Flächenhafte, Silhouettenartige, in Hell-Dunkel stark Kontrastierende, ausgesprochen Farbige und Lineare, willkommen. Man kann die Formel so fassen: Aus dem natürlichen Raumeffekt wird ein künstliches Flächenproblem und bei Ausarbeitung desselben — ein Flächeneffekt. Es ergibt sich eine Umsetzung, ein Umarbeiten, ein Umdenken oder Umdichten alles Plastischen und Kubischen in Flächenwerte. Das Resultat ist jedenfalls eine auf Fläche stehende Wirkung.

Stilreines Empfinden in diesem Sinne ist auf anderen Gebieten längst durchgedrungen. Unsere Schrift-Typen, unser Buchschmuck haben die durchgreifendste Reform erfahren. Das gesamte Kunstgewerbe sowie die Dekoration haben sich befreit; auf Rundkörpern wie Tassen, Vasen und dergl. widerstrebt es uns schon lange, Darstellungen mit räumlicher Wirkung zu sehen. Das Plakat steht unter dieser Forderung, ebenso Mosaik und Glasfenster.

Nur das Staffeleibild hält konservativ an einer, und dies erst seit wenigen Jahrhunderten gepflegten Überlieferung fest. Auf einer Fläche eine räumliche Täuschung hervorzurufen.

Die Umkehr aber lautet: Rundkörper und Tiefeneffekte in Flächenwirkung umzuwerten.

NEUZEITLICHE KUNST UND DIE JUGEND.

Die Bildungsstätten der Jugend, — besonders die Mittelschulen, — haben bis jetzt dem gewaltigen Ringen und Schaffen des Kunstgewerbes nicht die genügende Beachtung geschenkt; dem Kunstgewerbe, das aus schweren Anfängen zur Höhe guter, zeitbeständiger Leistungen emporgestiegen ist, das nicht nur im Inland, sondern auch draußen zu den größten Taten gerechnet wird, die der deutsche Geist in den letzten Jahrhunderten vollbracht hat. — Gewiß, man kann es verstehen, daß die Schule zögert, der freien Kunst bis in ihre jüngsten Entwicklungen hinein zu folgen. Da sind die Werte noch im Schwanken, und dem Schüler sollen ja feste Begriffe gegeben werden. Aber das neue Kunstgewerbe, die neue Architektur! Sie haben die Zeiten des Schwankens seit reichlich 10 Jahren überwunden, sie zeitigen feste, unzweifelhafte Werte, sie haben begründeten Anspruch darauf, unter die großen kulturellen Güter der Nation gerechnet zu werden. Deshalb bieten sie der Jugend einen hervorragend

ALBERT
v. KELLER-
MÜNCHEN.
WEIBL. AKT

JULIUS HESS—MÜNCHEN. GEMÄLDE »GEWÄCHSHAUS«

wertvollen Stoff, wertvoll nicht bloß vom Bildungsstandpunkt aus, nicht nur aus Gründen der Stärkung des Nationalgefühles, sondern wegen der eminent praktischen Bedeutung, die die Kenntnis unserer angewandten Kunst gerade für die Jugend besitzt. Nicht von der Jugend der Volksschulen ist die Rede, sondern von denjenigen Bildungsstätten, die den jungen Menschen bis an die Schwelle des Erwachsenseins führen: Mittelschule, Höhere Mädchenschule, Seminarien, Handelsschulen und im Anschluß daran die Hochschulen. Hier bilden sich die Begriffe, hier die Maßstäbe, hier der Geschmack. Man denke nur an das eine große Geschmacksproblem, das jedem Menschen einmal gestellt wird: Die Gründung und Einrichtung eines eigenen Heims! Wie ratlos, wie richtungslos, wie unorientiert stehen die sonst so hochgelehrten jungen Männer und Mädchen dieser Frage gegenüber! Wie oft kommen so Ankäufe zustande, die schon nach wenigen Jahren schwer bereut werden, weil eben bei den Eltern wie bei den Kindern die feste Urteilserziehung fehlt, die allein aus ausgebreiteter Kenntnis der vorhandenen Leistungen entspringen kann. Der ungeschulte, unsichere Geschmack verfällt eben den Lockungen einer flüchtigen Mode viel leichter als der geschulte, der seines eigenen Urteils sicher ist. Es gibt sicherlich keine Erweiterung des Programms der Mittel- und Hochschulen, die so dringlich, so unabweisbar wäre, als die gesteigerte Beachtung der angewandten Kunst und die damit verbundene Festigung des Geschmacks. Geschmack ist erfahrungsgemäß ein Produkt der Schulung. Jenes angeborene Gefühl für Form, für „Schönheit", von dem man so oft spricht, gibt es in Wahrheit sehr selten. In der weitaus größeren Zahl der Fälle ist Sicherheit des Urteils lediglich das Ergebnis vielfältiger Berührung mit geschmacklich zu wertenden Leistungen. Das Urteil verhält sich wie alle Gaben des Geistes und Körpers: es bedarf der Übung. Und wenn Mittel- und Hochschule dem Schüler Anhaltspunkte zur Bildung eines guten literarischen Urteils geben, warum dann dieser Verzicht auf Geschmacksbildung in kunstgewerblichen Dingen? Die doch

PAUL BARTH PARIS. »SANDHÜGEL«

für viele noch wichtiger sind als die literarischen, wichtiger auch für die Allgemeinheit, da Geschmackssünden auf diesem Gebiet so sinnfällig, so aufdringlich, so unentrinnbar auftreten.

Es ist ja nicht die Frage des Heims allein, die hier in Betracht kommt. Der Einkauf von Geschenken, von Kleidern, der Schmuck der Tafel, der Erwerb von Kunstgegenständen, Wandschmuck und anderen Dingen, bei denen es auf gute Beziehung neuer Dinge zu vorhandenen alten ankommt, alles das sind Geschmacksprobleme, für die der junge Mensch bei der heutigen Schulung nur ungenügendes Rüstzeug mitbringt. Hier muß die bessernde Hand angelegt werden. Mit Gier, mit brennendem Eifer, ja mit Fanatismus greift der jugendliche Geist nach allem, von dem er sich Zuwachs an Kraft und Sicherheit verspricht. Ein einziger belehrender Hinweis fruchtet da mehr als im späteren Alter das Studium ganzer Kompendien. Zumal, wenn dieser Hinweis sinnfälliger, anschaulicher Art ist, wie die Abbildungen guter Kunstzeitschriften. Es ist rührend zu sehen, mit welcher Begeisterung unsere heutige Jugend der Sache des neuen Kunstgewerbes anhängt! Es mangelt nur noch häufig an der zielbewußten Führung. . . . GOTTFRIED HINKEL.

CONRAD HOMMEL-MÜNCHEN. HERRENBILDNIS

CARL SCHWALBACH-MÜNCHEN.
GEMÄLDE »DIE UNGLEICHEN«

OTTO WYLER AARAU. AARELANDSCHAFT

KUNST UND GESELLSCHAFT.

VON FRANZ SERVAES.

Die Kunst besteht nicht bloß durch die Künstler allein. Ihre wahre Lebensfähigkeit empfängt sie erst durch die Rückwirkung auf ein Publikum. Man hörte zwar öfters sagen: der wahre Künstler schafft lediglich für sich selbst und seine nächsten Freunde. Und in rein psychologischem Sinne ist dies ja auch richtig. Insofern nämlich der Künstler während des Schaffens in seinem Inneren möglichst isoliert sein muß. Nach dem Schaffen aber, wenn das Werk vollendet dasteht, muß diese Isolierung aufgehoben werden. Und das Geschaffene soll zu reden beginnen. Jedwedes Reden setzt aber Hörer voraus. Und so auch jedwedes Kunstwerk eine empfangbereite Gemeinde. Nicht bloß damit der Künstler dadurch gestärkt werde zu neuem Schaffen, sondern damit das Kunstwerk überhaupt da sei. Ein Bild, auf dem nicht in Dankbarkeit entzückte Augen ruhen, existiert gleichsam nicht. Dies wird jeder begreifen, der etwa an Lionardos Mona Lisa denkt. Seit sie aus dem Louvre entwendet worden ist, hat sie gleichsam ihre Realität eingebüßt. Es ist so gut, als sei sie verbrannt, wie Tizians Petrus Martyr, und friste ihr Dasein bloß noch in Kopien und Reproduktionen. Und sie wird erst wieder zum Leben erstehen, wenn sie eines Tages plötzlich wieder auftaucht und, aus ihrer Verborgenheit gezogen, den Blicken der Genießer und Bewunderer zurückgeschenkt wird.

So ist also das Kunstwerk durchaus abhängig von den Menschen, aus deren Phantasie und Herzen es wiedergeboren wird. Ohne sie ist es ein totes Stück Leinwand, oder Stein, oder Holz, das gar keine Bedeutung in sich selber hat. Für stumpfe Augen, sei es barbarischer Menschen oder unschuldiger Tiere, ist es ein sinnloser Gegenstand ohne Wert; würdig, zerstört oder beschmutzt zu werden, ohne daß in der Seele etwas sich regt. Wo aber der Mensch hinzutritt, der das Kunstwerk in sich aufzunehmen vermag, da strahlt es eine wundersame Lebenskraft aus und hebt an zu leuchten, als eine Offenbarung des göttlichen Geistes. So empfängt es sein Leben von dem Menschen, dem es seinerseits im Innersten eine Fackel anzündet. Diese Wechselwirksamkeit ist für das Kunstwerk unerläßlich. Nur auf diesem Wege entsteht die Himmelsgabe der Kunst.

Darum vermag denn auch nur dasjenige Volk Kunst zu besitzen, das außer den schaffenden Künstlern auch ein mitschaffendes Publikum

EDOUARD VALLET-GENF.

»BÄUERIN«

besitzt: d. h. eine Gesellschaft, die sich der ehrenvollen Verpflichtung bewußt ist, die Kunst zu tragen und zu hegen. Leider gibt es noch keine Kunstgeschichten, in denen die hierauf bezüglichen Kapitel geschrieben ständen. Darum werden diese Tatsachen meist übersehen. Und doch hat es nie und nirgends, in keinem Lande und in keiner Zeit, eine Kunstblüte gegeben ohne die sehr lebendige Teilnahme derer, für die die Kunst geschaffen wurde. Man kann geradezu sagen: Talente sind immer da. Ob sie aber zur Entfaltung und Blüte kommen, das hängt von der Umgebung ab, in der sie leben müssen. Gewiß, es gibt Genies, die sich auch gegen ihre Umgebung durchgesetzt haben. Aber teils haben sie viel von ihrer besten Kraft in solchem Kampfe geopfert, teils sahen sie sich genötigt, sich eine neue Umgebung zu suchen, in der sie existieren konnten. Auch wird Kunst nicht bloß von den Genies gemacht. Diese sind zwar ihr höchster und repräsentativster Ausdruck, ihr wahrer Ewigkeitswert. Aber alle Genies stehen auf den Schultern von Talenten, die ihrerseits wieder auf den Schultern von Mittelbegabungen stehen, die von einer braven Dilettantenschaar emporgehoben werden, die aus ihrer Umgebung durch Kunstempfinden herausragt. Damit ein Genie sein Werk tun könne, muß ein Volk da sein, das sich eines solchen Werkes würdig zu zeigen strebt. Dies geschieht aber am besten dadurch, daß das Volk eine Gesellschaft bildet, die bewußt die Pflege der Kunst in die Hand nimmt.

Fragen wir hier einmal garnicht mehr nach dem Künstler und seinem geheimnisvollen Schaffen. Fragen wir hier allein nach der Wirkung, die ein Kunstwerk im Rahmen einer Gesellschaft, die es aufzunehmen bereit ist, hervorzurufen vermag. Es wird zunächst in einem unabsehbaren Maße die Freudigkeit vermehren. Ich meine nicht jene lärmende Lust, die mehr eine Selbstbetäubung als ein lebendiger Lebensausfluß ist. Sondern ich meine nur das, was wirklich im Tiefsten voll von Lebenskraft, voll Gesundheit, Echtheit und Natürlichkeit ist. Die heutige Menschheit krankt leider sehr an einem Mangel solcher Gaben. Überall nisten und wuchern Verdrossenheit, Unglaube, Zaghaftigkeit, Mürrischkeit. An kleinlichen Sorgen siechen die meisten dahin, unfähig, sich einen lichten Aufblick zu verschaffen. Zwar kann die Familie, wo sie gesund und hoffnungsvoll sich entwickelt, mancherlei Freuden spenden, die wahr und kostbar und unvergleichlich sind.

MAX BURI–BRIENZ. GEMÄLDE »MUSIK«

Aber wo mischt sich nicht Trübsal dazwischen! Und wie oft gar bleiben diese Freuden gänzlich aus! Wo aber ein Mensch den Kunstsinn in sich weckt und die Kunst als stetige Begleiterin in sein Haus ladet, da wird die Freudigkeit zuverlässig, ausdauernd und treu. Wir haben heute wieder eine Kunst, die es sich angelegen sein läßt, wirklich ins Leben einzudringen, das einzelne Heim auszuschmücken und Licht hineinzutragen. Für töricht möchte man jeden erklären, der diesen Quell nicht zu sich hinleitet, diesen wahren Jugendquell, der immer aufs neue erfrischt und aufrichtet. Wo immer es mir vergönnt war, ein Haus oder auch nur eine bescheidene Etagenwohnung zu betreten, worin die Kunst sich hatte heimisch machen dürfen, da schlug mir sogleich, wie eine helle Welle, dieser Geist einer besonderen Freudigkeit entgegen. Die Harmonie einer künstlerisch abgestimmten Umgebung geht irgendwie auf die darin befindlichen Menschen über, teilt sich ihnen mit und erzeugt auch in ihnen, je nach dem Grade ihrer Empfänglichkeit, Harmonie. So darf man sagen, daß von der Kunst aus direkt Lebensglück in die Menschen überströmt. Und ich rede hier nicht einmal von „großer" Kunst. Nein, geflissentlich gerade von der kleinen und allerkleinsten — von der auch das bescheidenste Gemüt zu kosten vermag, an der auch ein trüber, ja verfinsterter Sinn teilnehmen kann. Wieviel bedeutet schon ein nach künstlerisch richtigen Maßverhältnissen angelegter, mit voller freier Lichtzufuhr ausgestatteter Wohnraum. Der darin Weilende braucht sich gar nicht dessen bewußt zu sein, daß in einem ganz einfachen, genau berechneten Linienspiel, in einer schonenden und gefälligen Abstufung der Massen und der Maße, in einer milden und wohltuenden Abgestimmtheit der Farben jener stille Zauber beruht, der auf seine Nerven und Sinne beruhigend übergeht. Es genügt, daß er ganz unbewußt diese besänftigende Macht empfinde, und schon wird sein Glücksgefühl vermehrt sein. Sieht er nun gar ziervolles blankes Geschirr, angenehm gespreitete Tischdecken, liebevoll angeordnete Blumen, geschmacksicher verteilte kleine Kunstwerke um sich her und empfindet dabei das Wohlgefühl in seinem ganzen Körper, das von den lässig sich anschmiegenden Formen eines edelgebauten Sitzmöbels herrührt, so empfängt er die Segnungen einer künstlerischen Kultur ganz unmittelbar als physisches Wohlbehagen, dessen er ruhevoll sich erfreuen

CUNO AMIET-OSCHWAND. »WEIBL. AKT«

EDUARD STIEFEL ZÜRICH. »AN DER QUELLE«

mag, nach vielleicht harten Kämpfen und verstimmenden Ärgernissen des Tages.

Aber, von diesen ganz primitiven und rein materiellen Wirkungen ausgehend, welcher Steigerungen ist das Kunstgefühl fähig bei dem, der es für seine Aufgabe hält, es in sich zu entwickeln! Bis in die Sterne weit, darf man ohne jegliche Phrase sagen. Doch lassen wir die Sterne und bleiben auf der Erde. Betrachten wir die Kunstfreude nun auch in ihrem erzieherischen Wert. Also vor allem in ihrem Wert für die heranwachsende Jugend. Über die Schulen wird heute allenthalben geklagt, nicht bloß von Eltern und Kindern, auch von den Schulleuten selber. Eine schädigende Wolke von Mißvergnügen, Mißmut und Mißtrauen hat sich auf die Schulen gelegt. Überall beruhen diese auf dem Mißverhältnis zwischen dem, was die jugendliche Seele verlangt und wünscht, und dem, was von ihr gefordert wird. Freudigkeit in den Schulen, in unser ganzes Erziehungswesen einzuführen, stellt sich als eine unserer Hauptaufgaben dar, als eine Aufgabe von hohem nationalen und praktischen Werte. Niemand glaube, daß er diese Aufgabe ohne die Beihülfe der Kunst, und zwar ohne sehr tätige Beihülfe zu lösen vermöge. Die entsetzlichen kahlen ertötenden Schulräume älteren

Systems haben schon viel Hoffnungsfähigkeit in Kinderseelen erstickt, die gefängnisartige Anlage der Treppenhäuser und Korridore nicht minder — und wenn dann auch zuhause ein nüchternes und schmuckloses Arbeitszimmer des ganz zum „Schüler" degradierten jungen Menschenkindes harrt: woher soll ihm die nötige Dosis Lebensfreudigkeit kommen, außer allenfalls im wilden Austoben in allerhand Unarten und Streichen! Dahingegen ist der erziehliche Einfluß einer künstlerisch abgestimmten Umgebung in seinem kulturellen Belang garnicht hoch genug anzuschlagen. Ein Kind, das daran gewöhnt wird, Schönes um sich zu sehen, Schönes hie und da gezeigt zu bekommen, auf Schönheiten aufmerksam gemacht zu werden, das wird nicht etwa bloß ästhetisch wachsen, sondern auch in edler Sittlichkeit sich vervollkommnen. Und was vom Kinde gilt, das gilt auch vom Volk. Ein Fabrikant, der seinen Arbeitern angenehme Wohnstätten bereitet, auf denen irgendwie ein Hauch von Kunst ruht, der wird sich willige und verständige Untergebene schaffen, zu deren Gemütsleben er Zutritt finden kann. Es gibt kein besseres Mittel der Volkspädagogik als die Kunst, ganz besonders heutzutage, wo die Religion so vielfach ihre Werbekraft und Über-

ERNST BOLENS—AARAU. JUNGE MUTTER.

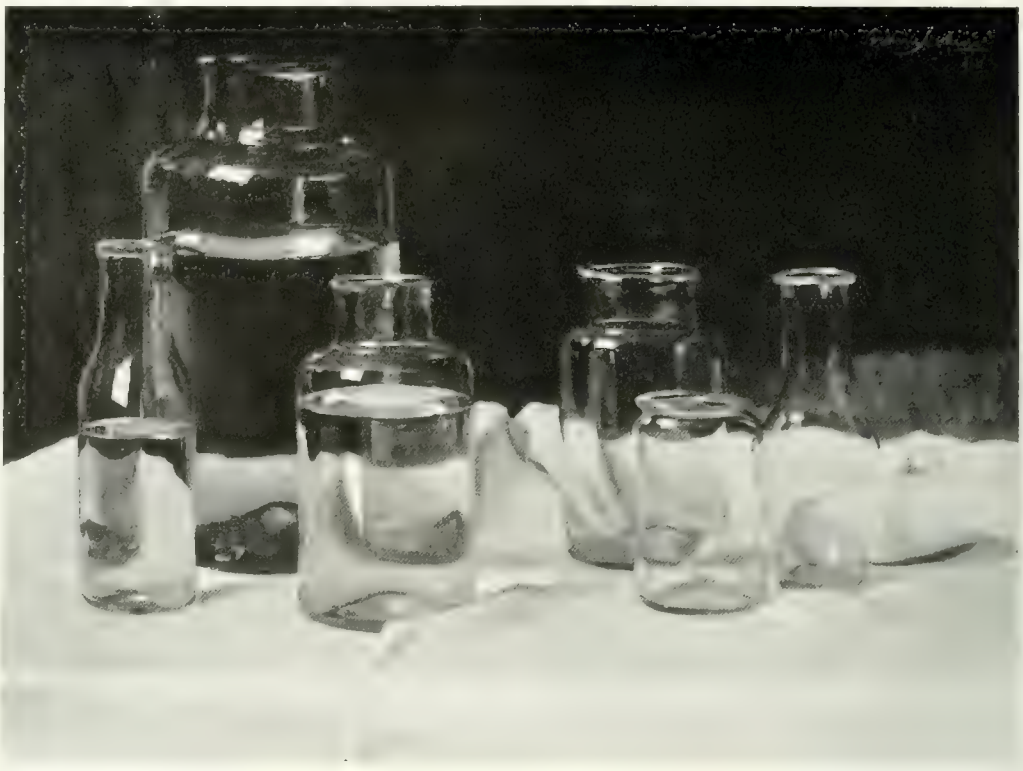
JEAN PREISLER—PRAG-LETNÁ. GEMÄLDE »FRÜHLING«

zeugungskraft eingebüßt hat. Ein Volk, das in seinen breiteren Schichten künstlerischer Regungen, wenn auch in bescheidenem Maße, fähig ist, wird auch an Menschlichkeit und Sittlichkeit gewinnen.

Vor allem aber hebt die Gesellschaft sich selber, wenn sie einen bestimmten Grad von Kunstpflege und Kunstsinn in ihren Kreisen gleichsam obligatorisch macht. Sie schafft sich neue, wahrere und tiefere Freuden, sie bekämpft vor allem das leere Protzentum, das überall, wo Reichtum sich häuft, als bedenklichster Kulturauswuchs sich breitmacht. Protzentum ist innerhalb einer künstlerisch abgestimmten Gesellschaft überhaupt nicht denkbar — schon deshalb, weil es deren Selbstaufhebung bedeuten würde. Denn wie soll das Prunken und Prahlen mit rein materiellen Vorzügen noch ertragen werden können, wenn erst einmal der Sinn für Feineres, Edleres geweckt und geschärft worden ist? Einzig hierauf aber beruht die internationale Geltung einer Gesellschaftsschicht. Wenn erst einmal unser deutsches Bürgertum sich in weiteren und immer weiteren Kreisen mit der Kunst in engere Berührung gebracht und in gewissem Grade durchsättigt haben wird, dann wird es viel von jener beschämenden Unbeliebtheit verlieren, die es sich durch ein äußerlich lärmendes und prahlerisches Auftreten zugezogen hat. . . . DR. F. S.

»Sobald ein Künstler zu einer gewissen Höhe von Vortrefflichkeit gelangt ist, wird es ziemlich gleichgültig, ob eins seiner Werke etwas vollkommener geraten ist als ein anderes. Der Kenner sieht in jedem doch immer die Kunst des Meisters und den ganzen Umfang seines Talents und seiner Mittel.« . . . GOETHE.

JEAN PREISLER PRAG-LETNÁ. KOMPOSITION



JÁNOS PENTELEI MOLNÁR. GEMÄLDE »GLÄSER«

VOM FRAUENKUNSTVERBAND.

Als Berufsorganisation der bildenden Künstlerinnen tritt der Frauenkunstverband hervor. Eine Organisation soll er sein, er soll an der Besserung der wirtschaftlichen Lage und an der Hebung des beruflichen Ansehens der deutschen Künstlerinnen arbeiten.

Wir halten eine Berufsorganisation der bildenden Künstlerinnen für eine Notwendigkeit und rufen darum zum Zusammenschluß auf. Der Ruf zur Sammlung, welcher zuerst vom Bund Badischer Künstlerinnen ausging, fand in ganz Deutschland einen Widerhall. Auch wir in Berlin erkannten die große soziale Aufgabe, welche unsere Zeit hier stellte, und wir sind mitgegangen, haben uns mit diesem Bund vereinigt und im Februar den Frauenkunstverband begründet unter den Vorsitzenden: Käte Kollwitz, Dora Hitz und Eugenie Kaufmann. In einer Mitgliederversammlung der Kunstgruppe des Lyceumklubs machten wir Mitteilung von dem Verband, worauf die Gruppe beschloß, korporativ beizutreten. Im Mai fand die erste Generalversammlung in Frankfurt a. M. statt, zu der Delegierte und Mitglieder aus allen Teilen Deutschlands gekommen waren. Es wurden die Statuten beraten und beschlossen sowie das Arbeitsprogramm aufgestellt.

Wir sind überein gekommen, von einem Nachweis der künstlerischen Tätigkeit bei der Aufnahme der Mitglieder abzusehen und überlassen es jeder selbst, ob sie sich als zugehörig betrachten will. Es wird sich wohl mit der Zeit eine Möglichkeit bieten, den Wert der Arbeit der einzelnen richtig einzuschätzen und den Kampf gegen minderwertige Leistungen aufzunehmen. Außer den berufstätigen Mitgliedern nimmt der Frauenkunstverband auch fördernde Mitglieder auf. Wir brauchen solche Hilfe sehr nötig; denn bei der wirtschaftlichen Lage der Berufskünstlerin war es uns nicht möglich, den Mitgliedsbeitrag in der Höhe anzusetzen, welche geboten wäre, wollten wir unsere Arbeit allein auf ihm aufbauen. Helfende Förderer sind daher dringend nötig, und wir appellieren an alle Frauen um tatkräftige Unterstützung unserer Interessen.

In Frankfurt a. M. beteiligte sich der Frauenkunstverband als Gast an einer Sitzung des

KARL STERRER WIEN. »HEILIGE FAMILIE«

Vereins Frauenbildung Frauenstudium. Dieser Verein hatte in dankenswerter Weise das Thema der Zulassung der Frauen zum akademischen Studium auch in der bildenden Kunst erneut auf sein Programm gesetzt. Frau Henni Lehmann aus Göttingen hielt den einleitenden Vortrag, in welchem sie sehr klar die Gründe hervorhob, welche die Frauen zu dieser Forderung geführt, und zugleich die Argumente der Gegner des akademischen Frauenstudiums in sachlicher, vornehmer Weise widerlegte. Der Verein „Frauenbildung – Frauenstudium" beschloß die Drucklegung dieses Vortrages*) und die Absendung erneuter Petitionen — eine frühere wurde abgelehnt — an die Regierung und die Volksvertretungen. Der Frauenkunstverband wird sich diesen Petitionen anschließen.

Dem Hauptvorstande des Frauenkunstverbandes gehören an: Eugenie Bandel, Martha Dehrmann, Marie von Eickhoff-Reitzenstein, Dora Hitz, Fr. Horn-Zippelius, Frieda B. v. Joeden, Eugenie Kaufmann, Käte Kollwitz, Anny Loewenstein, Frieda Menshausen-Labriola, Anna von Mertens, Sabine Reicke, Ottilie Roederstein, Frau Stadecker, Eva Stort. Erste Vorsitzende ist Käte Kollwitz. Für die angeschlossenen Vereine gehören folgende Vertreterinnen dem Vorstand des Frauenkunstverbandes an: Erna von Parseval, für den Bund badischer Künstlerinnen, Henny Kummerfeld, für den Verein der Düsseldorfer Künstlerinnen, Frl. Best, für den Mainzer Künstlerinnenverein, Frl. Reinbach, für den Künstlerinnenverein Thüringen, Frau Ida Dehmel, für den Verband niederdeutscher Künstlerinnen, Hamburg.

Große ideale Gesichtspunkte haben uns zusammengeführt. Unsere geschätztesten Künstlerinnen haben sich angeschlossen in der Erkenntnis, daß wir Frauen versuchen müssen, durch Einigkeit stark zu werden und mit Aufbietung aller Kräfte eine Besserung unserer Berufsverhältnisse anzubahnen. M. DEHRMANN.

*) Das Kunststudium der Frauen. Von Henni Lehmann. Darmstadt. Verlagsanstalt Alexander Koch. Preis Mk. 1.—.

KÁROLY FERENCZY—BUDAPEST. GEMÄLDE »LIEGENDER AKT«

PAUL POIRET—PARIS. »SPEISEZIMMER«
AUSSTELLUNG BEI HERRMANN GERSON—BERLIN

PAUL POIRET PARIS. AUS VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER.

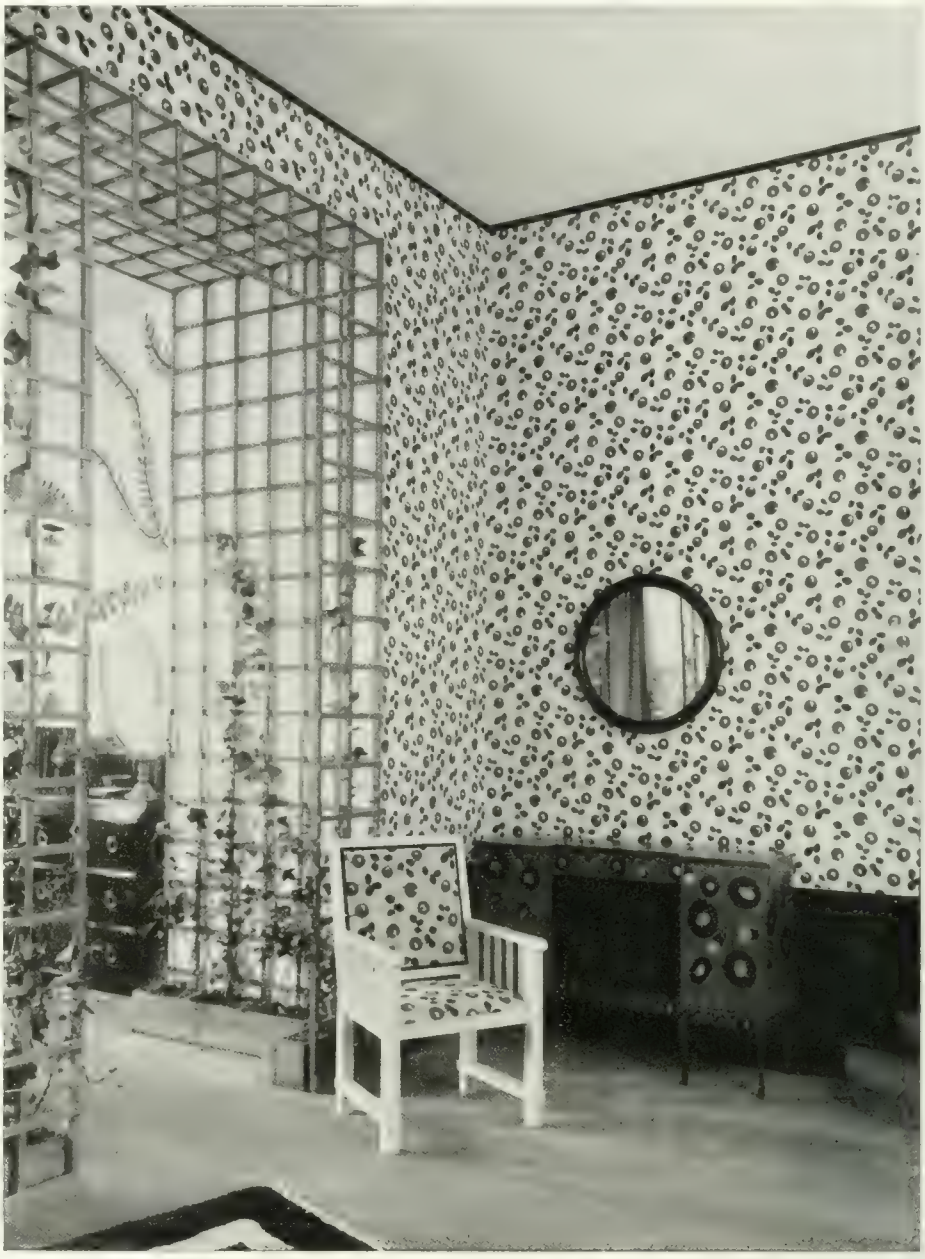
RÄUME VON PAUL POIRET—PARIS.

AUSSTELLUNG BEI HERRMANN GERSON BERLIN.

In einer Ausstellung des Möbelhauses Herrmann Gerson zu Berlin zeigt sich der berühmte französische Modenkünstler Paul Poiret als Innenarchitekt. Vier Räume sind nach seinen Entwürfen ausgestattet und von seinen Schülerinnen mit künstlerischem Wandschmuck versehen worden. Der Hauptakzent dieser Einrichtungen ist auf Beleuchtungs-, Farben- und Spiegeleffekte gesetzt. Der Spiegel — im Schlaf- und Ruhezimmer zart, durchsichtig verkleidet — dient dazu, dem Raum eine scheinbare Tiefe oder Fortsetzung zu geben. Hier, wie fast durchweg bei Poiret, beruht die Wirkung auf Erweckung einer Illusion, nicht (oder nicht in erster Linie) auf Erfüllung praktischer Bedürfnisse. Hierin liegt eine Schwäche dieser Einrichtungen, die zunächst mehr zum Beschauer als zum Bewohner sprechen — neben der Schwäche jedoch auch ihr unstreitiger Vorzug, den ich in ihrer seltenen Kühnheit sehe.

Die Wandbemalung des Speisezimmers, das man durch einen schmalen, heiterfarbigen Vorraum betritt (Abb. S. 146), hat nichts von irgend einer Schablone an sich. Mit unbedenklicher Naivität sind die Bäume und Büsche mit den rankenartigen Ästen hingesetzt. Zu beiden Seiten des Eingangs windet sich natürlicher Efeu in das künstliche Gezweig. Die etwas grelle Phantastik dieses Wandschmucks wird durch die gesättigten blauen und roten Töne der schweren Gardinen am Fenster wirkungsvoll gedämpft. Der heiteren Anmut des ländlichen Speisezimmers steht die seltsame Gehaltenheit des Schlafzimmers entgegen. Es weht etwas von erotischem Mystizismus durch diesen Raum, in dem sich das breite Bett, flankiert von zwei hohen Vasen, auf einem dreistufigen Postament erhebt. Das Muster der dunkelblauen, rotgeblümten Tapete wiederholt sich auf den Gardinen, wodurch dem Zimmer, dessen Eingang zwischen den Türen der eingelassenen Wandschränke (Abb. S. 148) verborgen ist, eine wohlberechnete Exklusivität verliehen wird, zu der das abgeblen-

PAUL POIRET-PARIS.



VORRAUM ZUM SPEISE-ZIMMER.

dete Licht der verkleideten oder indirekt wirkenden Beleuchtungskörper nicht wenig beiträgt.

Der sogenannte Ruheraum (Abb. S. 148) — der am wenigsten geglückte der Ausstellung — zeigt eine seltsame Mischung japanischer und neu-wiener Motive, zu denen sich noch ein wenig Empir gesellt. An diesem Raum tritt uns das Bedenkliche des ganzen Poiretschen Systems deutlich entgegen: es fehlt die klare architektonische Gliederung des Raumes, die das farbige Motiv, den Schmuck in seinem notwendig beschränktem Umfang zur Geltung gelangen läßt und die harmonische Verbindung des Praktischen mit dem Schönen herbeiführt, die wir eben als spezifisch „wohnlich" empfinden.

Einem preziösen, artistisch gebildeten Geschmack werden die Poiretschen Räume immerhin als wohnlich erscheinen. Sie sind für Menschen geschaffen, denen auch der Aufenthalt daheim eine irgendwie rhythmisch künstlerisch bewegte Handlung bedeutet. In der theatralischen Geste der Poiretschen Arbeiten liegt eben darum neben den starken Reizen auch ihre Schwäche. — DR. KONRAD VOLLERT-BERLIN.

PAUL POIRET. AUS VORSTEHEND. VORRAUM U. SPEISEZIMMER.

PAUL POIRET – PARIS. AUS NEBENSTEHEND. SCHLAFZIMMER. (LINKS U. RECHTS SCHRÄNKE, IN DER MITTE DIE TÜRE.)

PAUL POIRET PARIS. »RUHERAUM« AUSSTELLUNG BEI HERRMANN GERSON—BERLIN.

PAUL POIRET PARIS. SCHLAFZIMMER AUS EINEM FRANZÖSISCHEN LANDHAUSE. AUSSTELLUNG BEI HERRMANN GERSON BERLIN.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL. BRAKLS KUNSTHAUS, MÜNCHEN.

BRAKLS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN.

ERBAUT VON EMANUEL VON SEIDL.

Mit dem neuen Kunsthaus Brakl hat Emanuel von Seidl für das Ausstellungshaus eine sehr packende Lösung gegeben. Der Bau befindet sich in dem weitläufig angelegten, von Vorgärten durchzogenen Villenviertel in der Nähe des Bavariaringes. So war schon durch die Umgebung die Idee nahegelegt, das leicht Repräsentative der privaten Verkaufsgalerie aus dem Landhausstil heraus zu entwickeln. Wenn man die Fassade nach der stillen Lessingstraße (in obiger Abbildung) betrachtet, in der das Weiß des Rauhverputzes, das dunkle Blau des Schiefers und das Grün der Fensterläden mit dem Bewuchs des Gärtchens so fröhlich zusammenleuchten, so könnte man zunächst meinen, ein Wohnhaus vor sich zu haben. Nur die groß dimensionierten Fenster sprechen hier davon, daß sich hinter ihnen groß gehaltene Räume befinden, in denen Erzeugnisse der Kunst zur Schau gestellt werden. Und zwar vornehmlich die Erzeugnisse einer lichtfrohen Kunst, die vor dem von Osten, Süden und Westen breit hereinflutenden Licht wohl bestehen können. Die portalgeschmückte Front nach der verkehrsreichen Goethestraße dagegen wendet sich mit vornehm einladender Gebärde dem Besucher zu. Um den Aufbau des Hauses aus den Abbildungen recht zu verstehen, wolle man sich vorstellen, daß die beiden Fronten in einem spitzen Winkel zusammenstoßen, sodaß sie eine Dreiecksfläche begrenzen. Man bemerke das Glasdach auf dem Dach: es führt das Licht in einen großen Oberlichtsaal, der im Zentrum des Hauses im ersten Stockwerk angeordnet ist, und läßt weiterhin (durch einen Durchbruch in der Decke dieses Saales) genügend Licht in das Entree des Erdgeschosses fallen. Darum konnte auch dem Eingangstor das weitausladende, säulengetragene Anfahrtsdach vorgelagert und seine großbemessene Dachfläche zu einem reizvollen Balkon ausgestattet werden, ohne daß Gefahr bestand, daß etwa den Parterreräumen zuviel Licht weggenommen würde. So wächst alles Dekorative an dem Bau mit einfacher Natürlichkeit aus seinem freundlichen Grundcharakter heraus. Und das ist vielleicht das feinste an der architektonischen Außengestaltung, von der wir hier allein sprechen sollten: wie die Vereinigung eines repräsentativen Eindrucks ohne falsche Geste mit einer vornehmen Behaglichkeit gefunden wurde. — —

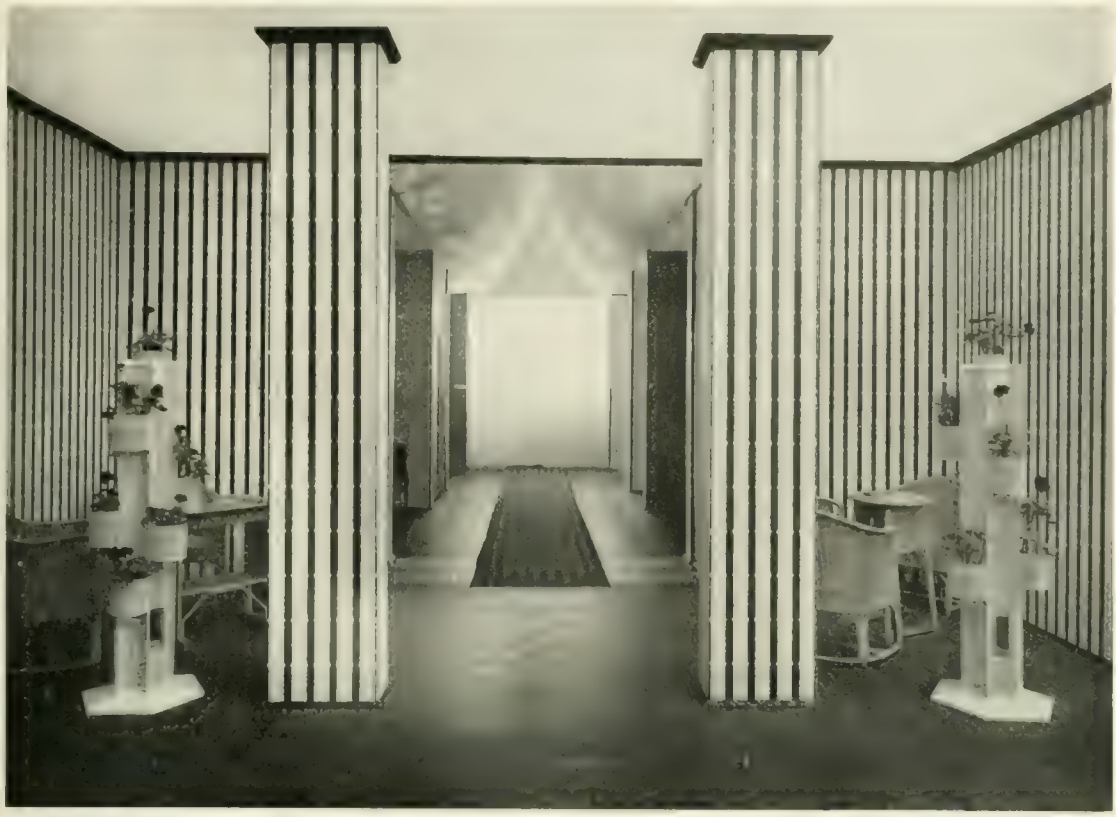
KUNO MITTENZWEY.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

DAS NEUE BRAKLSCHE KUNSTHAUS, MÜNCHEN, BEETHOVENPLATZ.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

BRAKLS KUNSTHAUS, EINGANGSSEITE AM BEETHOVENPLATZ.



PROFESSOR CARL WITZMANN—WIEN. VORRAUM AUF DER WIENER AUSSTELLUNG.

DIE WIENER TAPETEN-AUSSTELLUNG.

Es wird nützlich sein, die Vorgeschichte oder vielmehr die Gründe zu dieser Ausstellung nochmals kurz in Erinnerung zu bringen.

Es wurde in Österreich beobachtet, daß dort in den letzten 20 Jahren die Tapete immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, teils weil die Zeitläufte im allgemeinen der Tapete nicht günstig waren, teils weil es die österreichische Tapetenindustrie versäumt hatte, sich wegen Farbe und Muster ihrer Artikel mit den österreichischen Künstlern in Fühlung zu halten. Es ward daher mehr die Wandbemalung entwickelt, die dem Architekten die genaueste koloristische und stimmungsmäßige Harmonisierung seiner Räume gestattete. So kam es, daß die österreichische Tapetenproduktion von der ausländischen, besonders der reichsdeutschen, lebhaft bedrängt wurde. Heute florieren in Österreich vor allem drei große Betriebe dieser Branche: Julius Jacksch, P. Piette und Thausig & Cie., die denn auch beim Museum für Kunst und Industrie die Anregung zu dieser Ausstellung gegeben haben. Zweck derselben war: Anbahnung eines regeren Zusammenarbeitens zwischen Österreichs Künstlerschaft und Tapetenindustrie, Veredelung der Produktion, Belebung und Rettung dessen, was von einer guten alten Industrie noch vorhanden ist. Die Ausstellung gliedert sich in vier Abteilungen: I. Tapeten, Linkrusta und Linoleum, II. Raumgestaltungen unter Benutzung der Tapete, III. Tapetenentwürfe aus der Wiener Kunstgewerbeschule, IV. Historische Tapeten und Buntpapiere aus den Beständen verschiedener Museen, Hochschulen, Händler und Privaten.

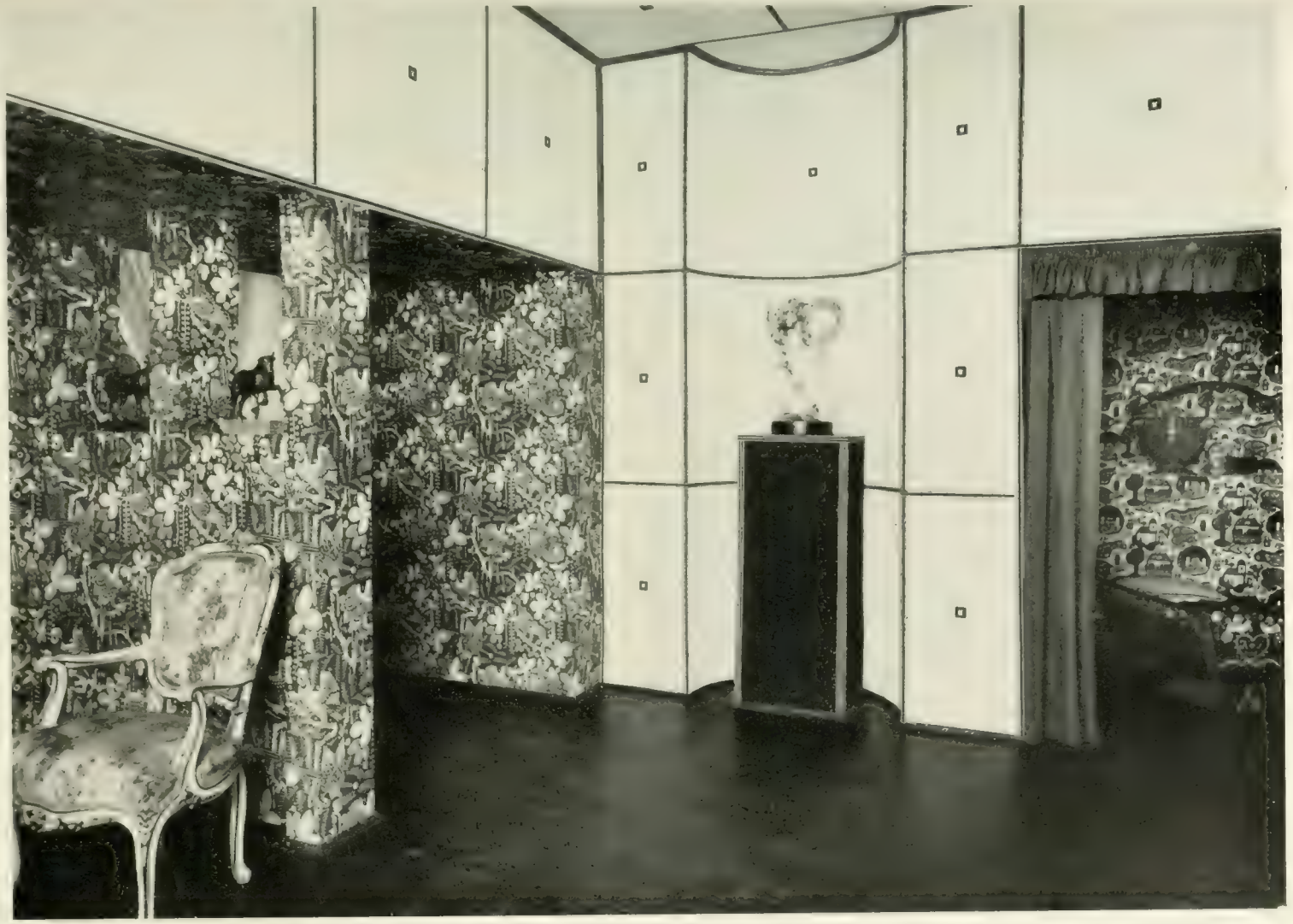
Die Vorarbeiten für die Ausstellung hat ein Komitee durchgeführt, welchem Josef Hoffmann, Alfred Roller, Hof-Tapetenlieferant Schmidt und der Direktor des Museums angehörten. Um die Aufmachung der Ausstellung hat sich Architekt Carl Witzmann verdient gemacht. Ausstellungstechnisch ist die ganze Darbietung einwandfrei gelungen, vielleicht sogar vorbildlich für alle Veranstaltungen ähnlicher Art.

Die Abbildungen geben einen guten Begriff von der Art, wie vieler und abwechslungsreicher

ENTWURF: A. NECHANSKY WIEN. AUSF: P. PIETIE BUBENTSCH BEI PRAG.

Wirkungen die Tapete fähig ist. Da füllt sie bald den Raum mit großen pompösen Formen, die nur durch ihre rhythmische Wiederholung sich wieder etwas aufheben und einen Hintergrund schaffen, von dem sich infolge der Fülle lebendiger Überschneidungen Möbel, plastische Bildwerke und Menschen so günstig als möglich abheben. Andere Tapeten legen die Wände in ein einfaches strenges Streifenmuster, das alle davor tretenden Kurven schmeichlerisch bettet, andere streuen rhythmisch wiederholte kleine Motive aus, andere machen aus der Wandfläche eine bunte, holde Wirrnis vegetabilischer Fabelformen, die ein besonders starkes Gefühl von Eingeschlossenheit, von Binnen-Stimmung erzeugt. Einige Tapetenmuster sehen die Möglichkeit lebhafter Abgrenzung der architektonischen Wandfelder vor, eine Maßnahme, die die Wand in kleinere, klar faßliche Flächen gliedert und daher bei Aufnahme des Raumeindruckes als sehr schätzbare „optische Hilfe" wirkt. Außerdem wird dadurch das Stellen der Möbelstücke sehr erleichtert, denn die Fläche, für die des Möbels schmückende oder einteilende Energie auszureichen hat, ist in diesem Falle sowohl kleiner als auch leichter in ihrer gültigen Grundform zu erfassen. So wird mit der Tapete geradezu Architektur getrieben, wie auch in jenem anderen Falle, in dem Kojen, Nischen, Kaminecken etc. durch abweichende, formenreichere Tapezierung in ihrem architektonischen Sonderwesen lebhaft und eindringlich charakterisiert werden. Unter den entwerfenden Künstlern sind besonders Carl Witzmann, L. H. Jungnickel, A. Nechansky, B. Löffler, Dag. Peche mit Auszeichnung zu nennen. Auch J. Wimmer, H. Dittrich u. a. haben gelungene Leistungen ausgestellt. Die Probe ist damit gemacht. Österreichs Künstlerschaft hat den Beweis der Leistungsfähigkeit, an der wohl die Kenner überhaupt keinen Grund zu zweifeln hatten, erbracht. Als Nachweis für die künstlerischen Möglichkeiten der Tapete ist die Ausstellung jedenfalls sehr verdienstlich, ihr Nutzen für Industrie, Künstler und Privatleute daher recht hoch anzuschlagen. — L. H.

TAPETEN-, LINKRUSTA- U. LINOLEUM-AUSSTELLUNG IN WIEN.

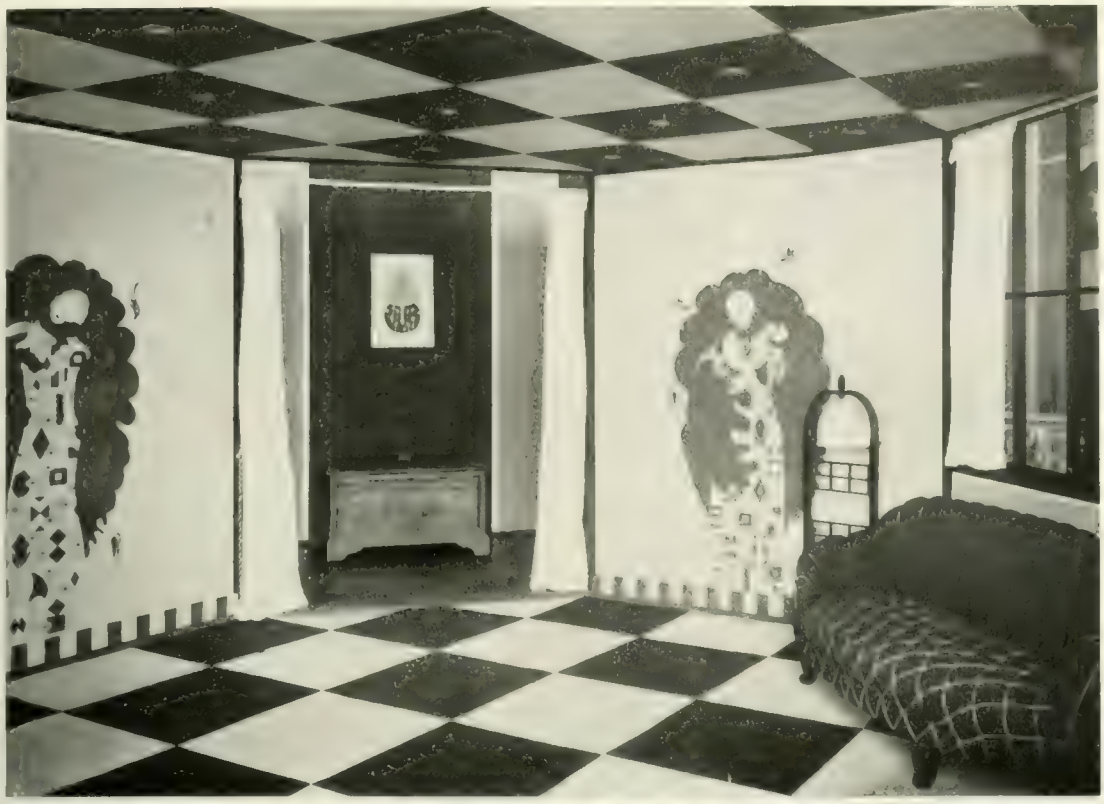


IM ÖSTERR MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

RAUMGESTALTUNG PROF. JOSEF HOFFMANN. TAPETEN, LINKS: WIENER WERKSTÄTTE, ENTW: L. H. JUNGNICKEL. RECHTS: H. V. ZUTOW. DRUCK VON P. PETTIE.

ARCH. E. J. WIMMER – WIEN. – GARTENSALON – TAPETE, ENTWURF: FR. v. ZÜLOW. AUSF: P. PIETTE—BUBENTSCH B. PRAG.

RAUMGESTALTUNG VON PROF. CARL WITZMANN – WIEN. TAPETE ENTWORFEN VON ARCHITEKT DAG. PECHE—WIEN.



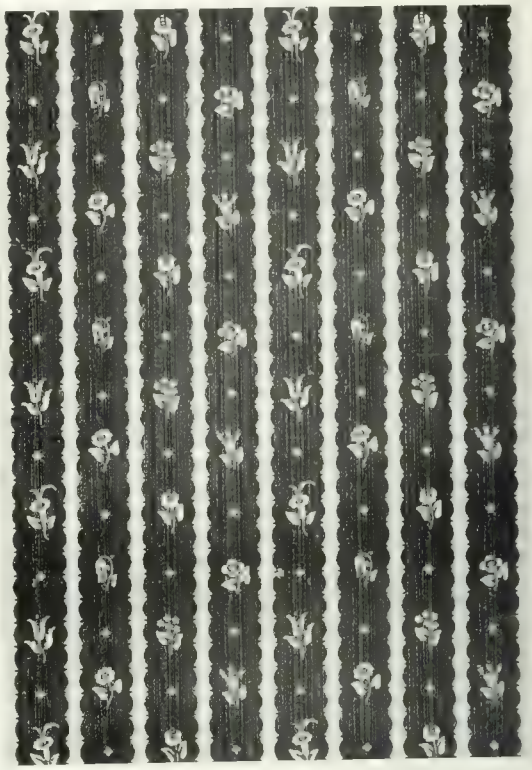
ARCH. ARNOLD NECHANSKY WIEN. MUSIKZIMMER MOSAIK AUS FARB. PAPIEREN. AUSGESTELLT VON C. BAMBERGER.

AUSSTELLG. DER ÖSTERR. TAPETEN-, LINKRUSTA- U. LINOLEUM-INDUSTRIE. TAPETE VON THAUSIG & CO. WIEN.

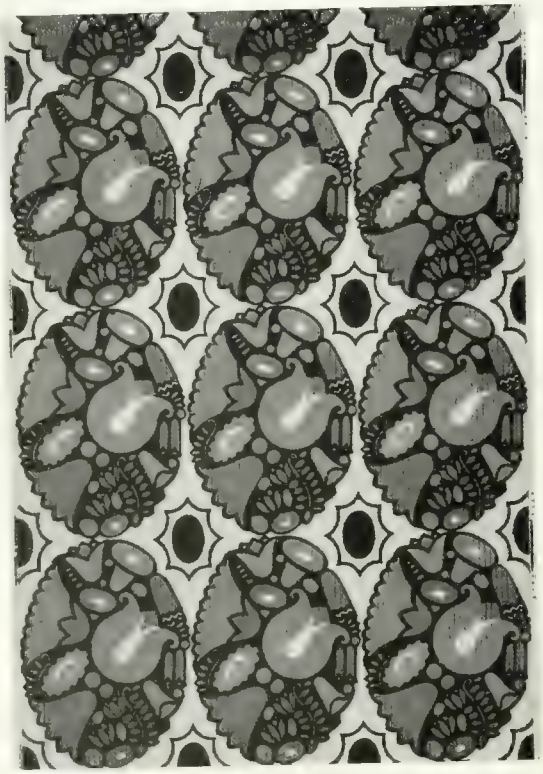
WIENER TAPETEN-AUSSTELLUNG 1913.
RAUM IN EINEM GARTENHAUS. LITHOGRAPHIERTE TAPETE. ENTWURF VON PROF. B. LÖFFLER—WIEN.

ENTWURF: I. LUDW. HEINR. JUNGNICKEL, II. A. NECHANSKY, III. ARCHITEKT ERNST LICHTBLAU IN WIEN AUSGEFÜHRT VON P. PIETTE, TAPETENFABRIK BUDENHEIM BEI MAINZ.

ENTW. DAG. PECHE. WIEN. AUSF: THAUSIG & CO. WIEN.



ENTW: DAG. PECHE—WIEN. AUSF: P. PIETTE BUBENTSCH.



ENTW: H. DITTRICH-WIEN. AUSF: P. PIETTE-BUBENTSCH.

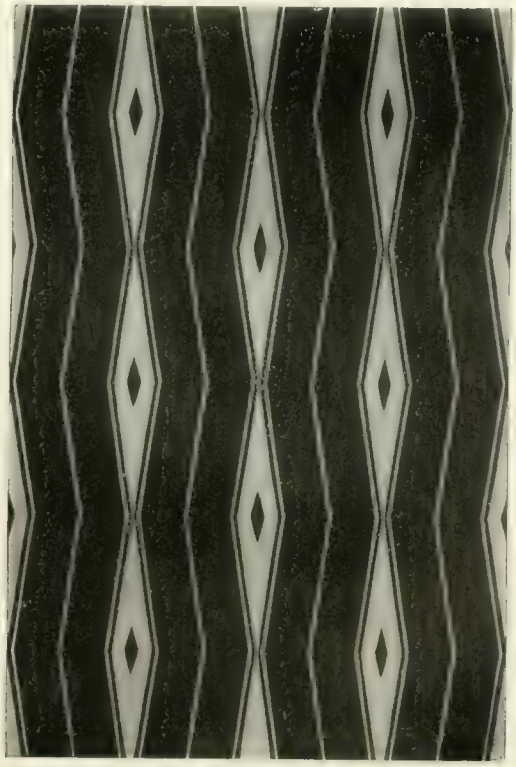
ENTW: D. PECHE. AUSF: J. JACKSCH, JETZT THAUSIG & CO.

AUS DER AUSSTELLUNG DER ÖSTERR. TAPETEN-, LINKRUSTA- U. LINOLEUM-INDUSTRIE IM ÖSTERR. MUSEUM—WIEN.

TAPETE NACH ENTWURF VON A. SCHORISCH WIEN.

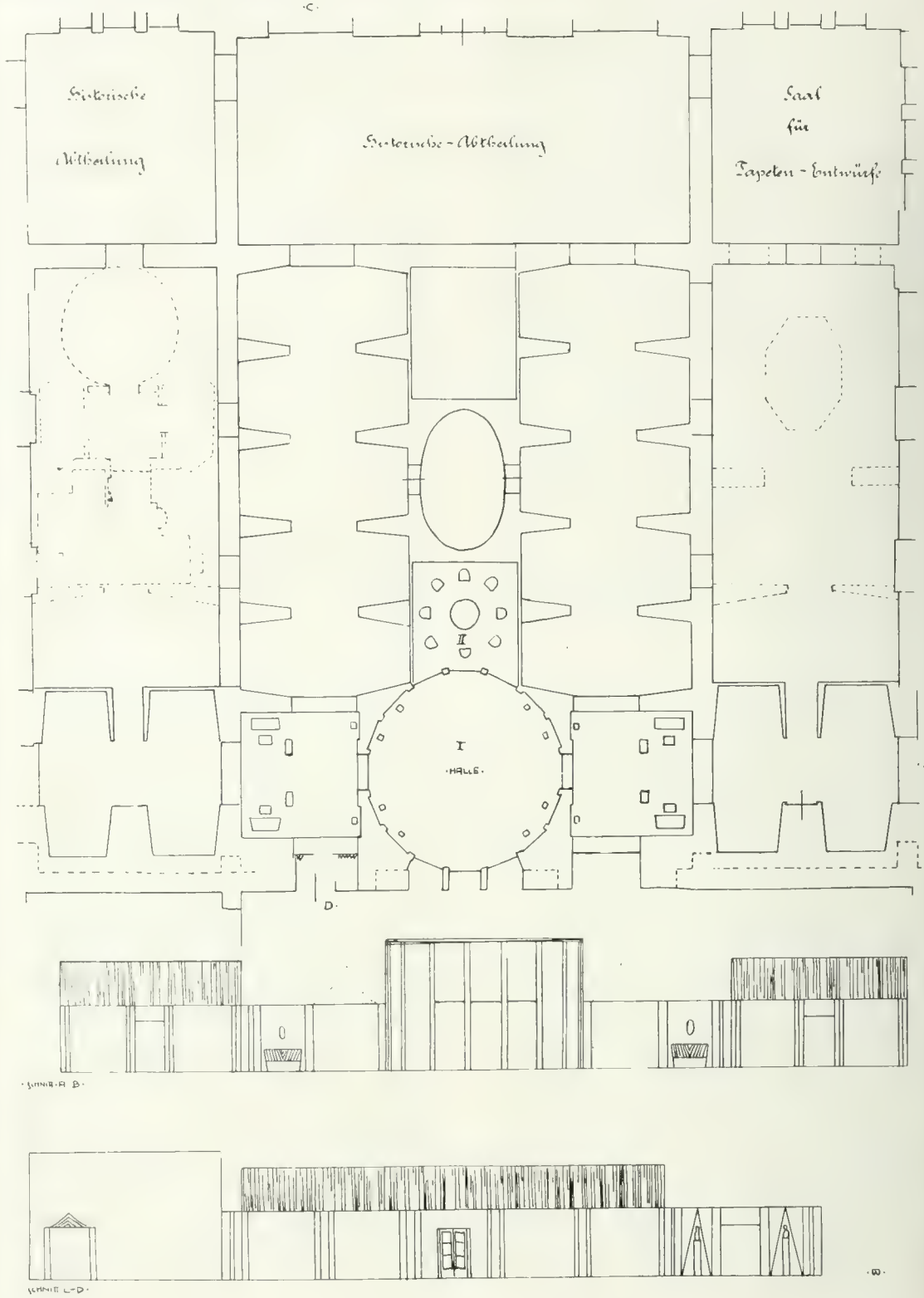
ENTWURF: H. DITTRICH. AUSF: P. PIETTE BUBENISCH.

TAPETE AUSGEF. NACH ENTW. VON FR. MAIER WIEN.

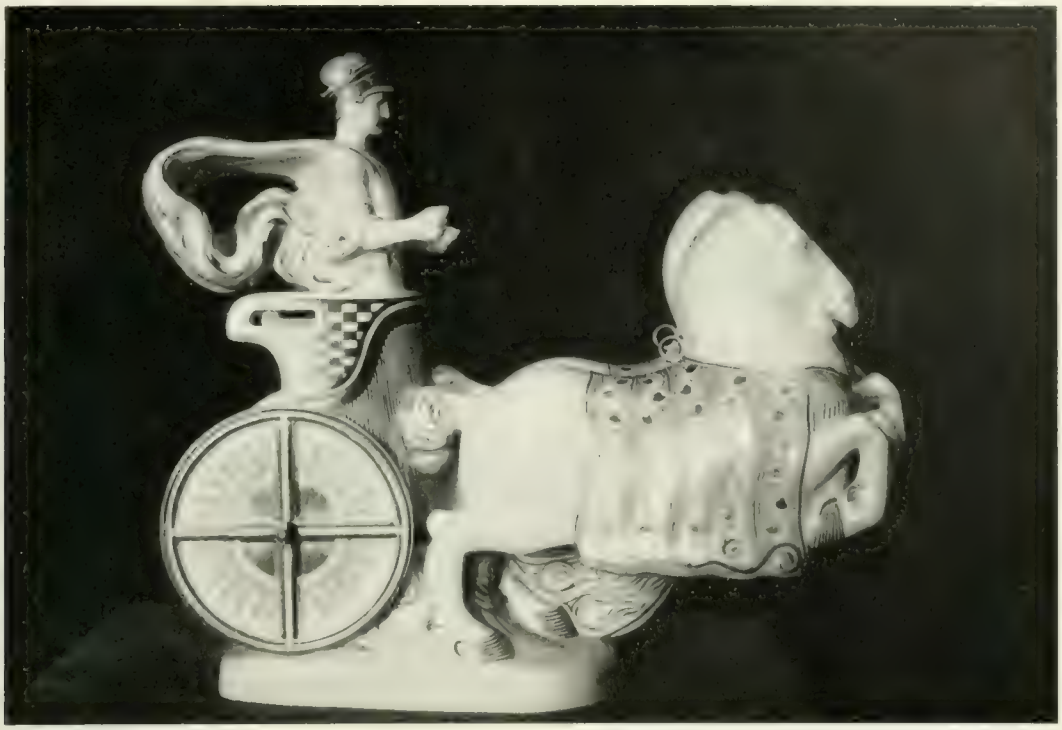


ENTW: WALTER WEBER. AUSF: P. PIETTE BUBENTSCH.

AUS DER AUSSTELLUNG DER ÖSTERR. TAPETEN-, LINKRUSTA- U. LINOLEUM-INDUSTRIE IM ÖSTERR. MUSEUM WIEN.



GRUNDRISS, QUER- UND LÄNGSSCHNITT. »TAPETEN-AUSSTELLUNG IM WIENER MUSEUM FÜR KUNST U. INDUSTRIE«



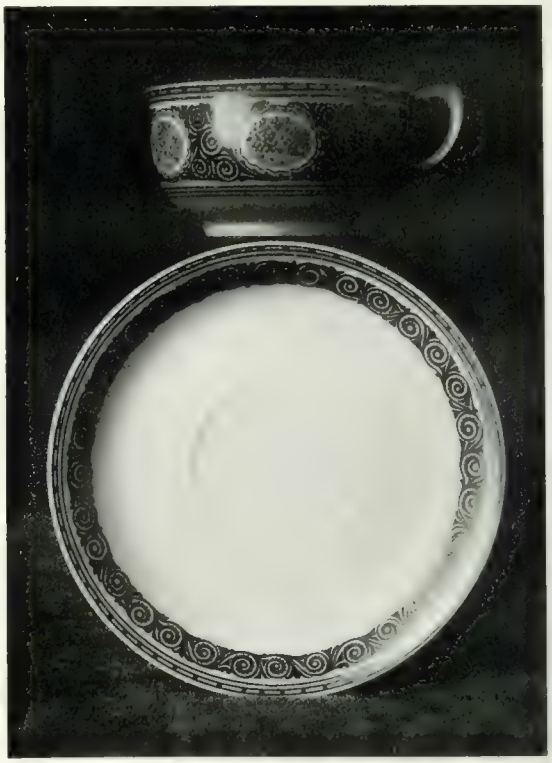
MODELL: HERMANN HUBATSCH. »SIEGESWAGEN« RENNPREIS.

KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR – BERLIN.

Akrochronismus — ich glaube, Ludwig Gumplowicz zeichnet für dieses Wort verantwortlich — nennt man den Aberglauben, daß jeweils die Zeit, in der man selber lebt, in allen ihren „Errungenschaften" sämtlichen vorangegangenen Epochen überlegen sei. Auf keinem Gebiete wird der „akrochronistische" Aberglaube jedoch häufiger widerlegt, als auf dem Gebiete der kunstgewerblichen Techniken. Auch die Kunst des Porzellans und der verwandten Materialien gehört hierher. Erst die allgemeine kunstgewerbliche Erneuerung unserer Produktionsweise führte hier wieder zur Höhe der alten Qualität. Mit dem Direktor Professor Theodor Schmuz-Baudiß erlangten die modernen Prinzipien kunstgewerblich-sachgemäßen Formens auch in die Berliner Porzellanmanufaktur Eingang. Wenn heute, am 150. Jahrestage ihres Bestehens, die Manufaktur in künstlerischer und technischer Hinsicht einen ehrenvollen Rang behauptet, so ist dies ein Verdienst der schöpferischen Ideen, die für das kunstgewerbliche Gestalten auf allen Gebieten maßgebend geworden sind.

Über die Geschichte der Berliner königlichen Porzellanmanufaktur, die Friedrich der Große im Jahre 1763 um den hohen Preis von 225000 Talern von dem „patriotischen Kaufmann" Gotzkowsky übernahm, haben die Tagesblätter alles Wissenswerte gebracht. Es ist eine Geschichte harter, redlicher Arbeit. Zeiten hohen Glanzes, wie Meißen, Nymphenburg, Sèvres, hat die Berliner Manufaktur nie erlebt. Aber es ist ihr gelungen, in einigen Gebrauchsgegenständen gediegene, einwandfreie Typen zu schaffen, deren Form und Schmuck gelungene Ausprägungen des nüchternen, tüchtigen Geistes ihres Ursprungsortes bedeuteten. Neuerdings, besonders in jüngster Zeit, hat sich die Manufaktur auch mehr der Porzellanplastik zugewandt und hat nach Modellen moderner Künstler in Scharffeuerfarben wie in Überglasuren manches liebenswürdige kleine Bildwerk auf die Beine gestellt. Sie sind stilistisch sehr verschieden: Zu der anmutigen archaisierenden Haltung des „Siegeswagens" stehen die liebenswürdige naturalistische Belebtheit der „Flora" und die zeichnerisch-dekorative Linie der „Jagd nach Amor" in lebhaftem Kontrast. In der Tierplastik wird zuweilen, trotz Kopenhagen, Vorzügliches geleistet, wie in Robras reizend komponierter, technisch hervorragender Papageiengruppe. M.

ENTW: P. MIETHE. »KAKESDOSE« AUFGLASUR-MALEREI.



DEKOR. ENTW: HEINR. LANG. »TASSE« AUFGLASUR-MALEREI.

MODELL: WILHELM ROBRA. »PAPAGEIENGRUPPE«

MODELL: JULIUS FELDTMANN. »PFEFFERFRESSER«

MODELL: H. SCHWEGERLE.

»JAGD NACH AMOR«

MODELL:
PROFESSOR
PAUL SCHLEY.
PORZ.-PLASTIK
»FLORA«

AUSFÜHR:
KÖNIGLICHE
PORZELLAN-
MANUFAKTUR
BERLIN.

ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: LISA KROPF – LEIPZIG. SACHETS. AUSGEFÜHRT IN BUNTER WOLLSTICKEREI AUF ROHSEIDE.

ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: LISA KROPF – LEIPZIG. KISSEN. BUNTE WOLLSTICKEREI AUF LEINEN.

RICHARD TESCHNER-WIEN.

MARIONETTE »DIE ZAUBERIN« IM »NACHTSTÜCK«

NEUE THEATERPUPPEN VON RICHARD TESCHNER.

Ein stiller künstlerischer Arbeiter, abseits vom Ausstellungshumbug und Marktlärm, hat Richard Teschner, ganz den Liebesgeboten seiner schöpferischen Phantasie hingegeben, in kaum zwei Jahren sein Indisches Puppentheater sozusagen aus dem Nichts entstehen lassen. Nicht ganz aus dem Nichts. Denn wie Hans Effenberger im Juniheft dieser Zeitschrift bereits dargelegt hat, hat der Wajang, das javanische Schattentheater, dessen Bekanntschaft Teschner vor zwei Sommern in Holland machte, die entscheidende Anregung gegeben — doch nicht etwa die erste, sondern, man darf es ruhig sagen, die letzte. Die erste Anregung und stille Sehnsucht stammt vielmehr aus den Knabenjahren des Künstlers, als er wie mancher andere deutsche Junge mit heißem Eifer sein Puppentheater spielen ließ, allerhand dafür zurecht bosselte und doch aus den leidigen Schnüren einer ungeliebten Tradition sich noch nicht herauswinden konnte. Aber die Idee eines an Haupt und Gliedern zu reformierenden Puppentheaters nahm der Jüngling in die Mannesjahre mit und mancherlei Träume spannen sich darüber hin. Bis endlich die javanisch-indische Puppenwelt mit ihrer grotesken Stilisierung und rätselvollen Märchenseele und mit ihren durch Stäbchen von untenher dirigierten Bewegungen den Künstler entzückten, und ihn sozusagen die Knöpfe von den Augen springen ließ und seine eigene reiche Einbildungskraft entfesselte. Unaufhaltsam, in kaum zu bändigender Fülle, sproßten nun die eigenen Puppengestalten aus dem so glücklich vorbereiteten Phantasieboden hervor; erst noch im Banne der empfangenen Anregungen, doch bald freier und selbständiger.

Darum können wir heute schon eine zweite Serie dieser Puppen hier reproduzieren. Wer die Bilder der ersten Publikation hiermit vergleicht, wird gewiß denselben Künstler und denselben Stil sofort wieder erkennen, und doch wird er der Wahrnehmung sich nicht entziehen können, daß etwas anders geworden ist.

RICHARD TESCHNER-WIEN.

MARIONETTE »FRL. MUTTER« IM »NACHTSTÜCK«

Man wird dieses kurz und einleuchtend dahin formulieren können, daß die Puppen „deutscher" geworden sind. Natürlich ist der indische Ursprung immer noch zu erkennen und soll auch keineswegs getilgt werden, zumal in allem was die Beweglichkeit angeht. Denn diese haben die Südseevölker ja nun einmal vor uns voraus, während wir sie andererseits für unser Puppentheater sehr gut brauchen können. Darum sind die dünnen, in den Gelenken biegsamen Gliedmaßen beibehalten worden, ja die Biegsamkeit ist noch um einiges erhöht worden.

RICHARD TESCHNER. »DER STUDENT« IM »NACHTSTÜCK«

Und auch die Typen haben einen gewissen Zug von Fremdartigkeit behalten und sollen ihn beileibe nicht ablegen. Denn Puppenspiele sind Märchenspiele und das Märchen lebt von der Fremdartigkeit. Aber es lebt auch vom Volksgemüt, und wer solch ein echter Repräsentant dieses Gemütes ist wie Richard Teschner, der wird sich einem von hier aus ergehendes Gebot am wenigsten entziehen können. Unwägbares spielt hier hinein aber keineswegs Unspürbares. Der „Prinz" und die „Prinzessin", sie haben gewiß allerhand an sich, das aus Tra-

ENTWURF U. AUSF: RICHARD TESCHNER WIEN. MARIONETTE »DIE PRINZESSIN« IN »PRINZESSIN U. WASSERMANN«

pezunt oder Samarkand stammen könnte oder meinetwegen auch aus Kalkutta oder Semarang — es gibt da so gewisse Nasenzüge und Augenstellungen, auch Toilettenabsonderlichkeiten — aber man setze ein deutsches Kind vor diese Puppen hin und es erkennt unfehlbar bald den Prinzen und die Prinzessin seiner Träumereien. Oder laßt den bösen Magier kommen mit seinem Assyrierbart und seiner Chaldäermütze oder die augenbrauendräuende Zauberin mit ihrem breitrauschenden Priestergewande: da wird das Exotische beinahe schon zum Intim-Na-

MARION. »DER PRINZ« IN »PRINZESSIN U. WASSERMANN«

tionalen — denn diese asiatischen Formabzeichen sind längst in unsere abendländischen Vorstellungswelten übergegangen und haben eine Art von moralisch charakterisierender Bedeutung gewonnen. — Doch nun erst die kuriosen und kasperlehaften Tierfiguren; spaßige Mißgeburten halb christlicher Höllenscheusäler, halb grotesker Tiefsee-Ungetümer — wo kommen diese eigentlich her? Nun zum Teil wohl aus der Tiefsee heimischer Sümpfe; zum Teil auch aus der Hexenküche des heiligen Antonius und Doktor Faustus; zum Teil endlich mögen sie

RICHARD TESCHNER-WIEN.

MARIONETTE »DER MAGIER« IN »PRINZESSIN U. WASSERMANN«

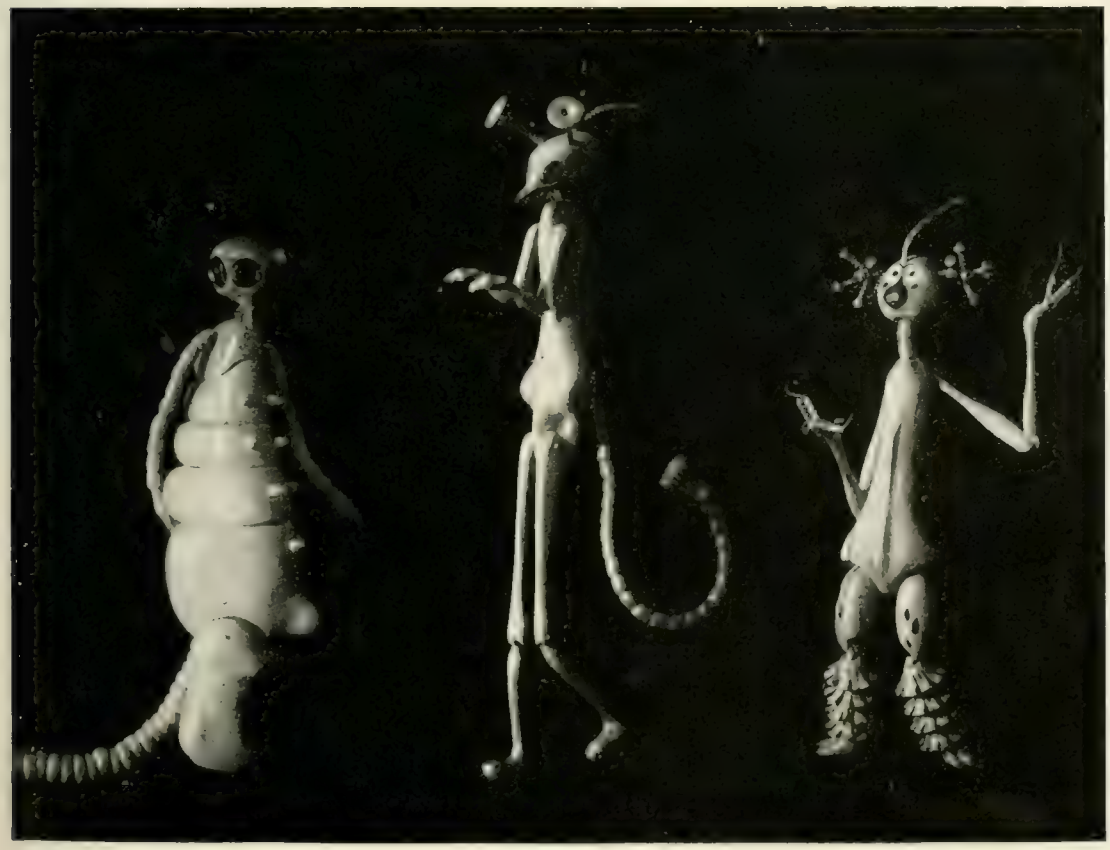
bei Schwind und Böcklin und bei Gerhart Hauptmanns Nickelmann eine kleine Dankesschuld abzutragen haben. So ausschweifend sie geformt sind, sie muten uns doch wundersam vertraulich an. Und wenn wir uns ein wenig Mühe geben möchten, ihre Seelenverwandtschaften aufzuspüren, wir würden sie vielleicht bei der Nachbarschaft in unserer eigenen Gasse zu entdecken wissen. Sollte Teschner vielleicht mehr in unser Leben gegriffen haben, als er eingestehen mag? Der biedermeierliche Herr Student und die seidenrauschende Zierdame verhüllen ja kaum noch ihre Zugehörigkeit zu unserem nächsten Kreise und bloß die entschiedene Wadenlosigkeit und die fleischlose Dünnheit der Arme erinnert an das asketische Indien. Ob aber Menschen, wenn sie im Naturzustande sind, also ihre Kleider abgeworfen haben, indisch oder europäisch sind, das dürfte so leicht nicht zu entscheiden sein. Sicher aber ist, daß es der Freiheit des Puppentheaters bedurfte, um nackte Menschen auf unsere Bühnen zu bringen, und daß Teschner mit feiner Künstlerbegeisterung und zugleich mit stilvollem Takt von dieser Freiheit Gebrauch gemacht hat. So schnurrig und absonderlich auf den ersten Blick seine Nacktfiguren geformt sein mögen, sie haben doch etwas ungemein Reizendes, ja menschlich Inniges an sich; und ich kann die junge Mutter die ihr spindeldürres Neugeborenes so drollig-trübselig auf den Armen hält, nicht anschauen, ohne daß mich eine leichte Rührung überkommt.

So ist also aus diesem javanisch-indischen Theater bereits heute ein indisch-deutsches Theater geworden, und damit ist gewiß der Zeitpunkt gekommen, wo es bei uns Fuß fassen kann. Hoffentlich wird also der Künstler, der bis jetzt nur einigen bevorzugten Privatgästen seine Puppen in lebendigem Spiel vorgeführt hat, sich dazu entschließen, bald auch an die größere Öffentlichkeit damit hervorzutreten. Er wird ja in jedem Einzelfalle, um die Wirkung rein herauszubringen, nur ein kleines Publikum (von höchstens hundert Personen) um sich versammeln dürfen; aber dieses wird zweifellos oft geschehen können und wird gewiß überall dasselbe staunende Entzücken hervorrufen, wie es bis jetzt in den engsten Privatzirkeln getan hat. . . . . FRANZ SERVAES.

»DAS GUTE ZIPIZIP«
IM »NACHTSTÜCK«

»DER WASSERMANN«
IN »PRINZESSIN UND WASSERMANN«

»DER KREBSIGE«
IM »NACHTSTÜCK«



»DER FLEISCHIGE«

»DER GELBE«

»DAS HÖRNCHEN«

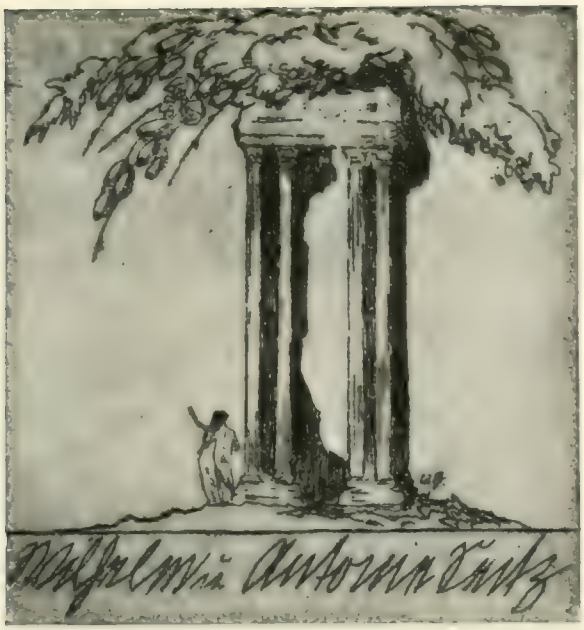
RICHARD TESCHNER WIEN. MARIONETTEN ZUM »NACHTSTÜCK«

»WILLI GEIGERS EXLIBRIS-WERK«

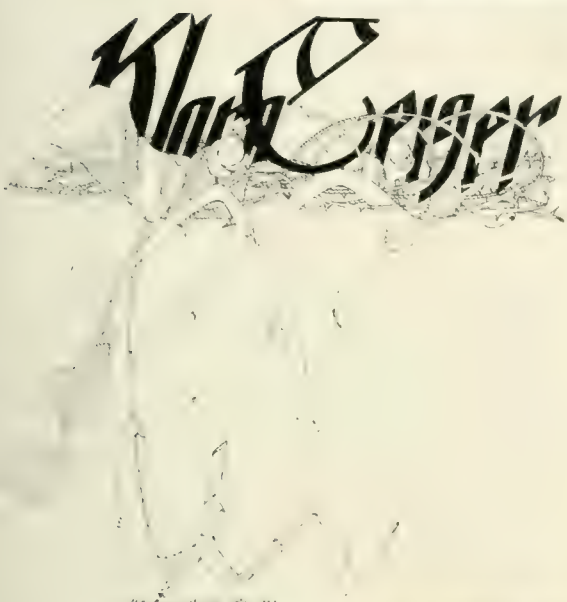
WILLI GEIGERS EXLIBRIS-WERK.

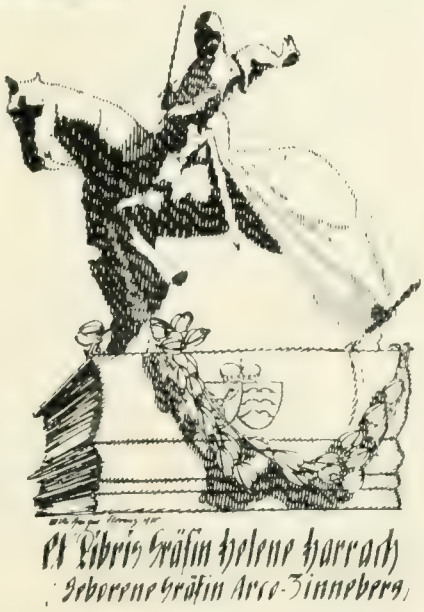
Zehn Jahre Exlibriskunst hat Willi Geiger heute hinter sich, Willi Geiger, der „literaturfroheste", der erzählungssüchtigste unter unseren Zeichnern, der eben deshalb auch für das Exlibris viel natürliche Eignung mitbrachte. An der Ausbildung des modernen Buchzeichens als eines satirischen oder lyrischen Epigramms, als eines blitzenden Witzwortes, als einer gutgefeilten knappen Phrase von stark ausgeprägtem Stimmungsgehalt, hat Willi Geiger in erster Linie mitgearbeitet. Denn mitteilungsbedürftig, diskussionslustig war sein Wesen von jeher, lebhaftes Interesse an allem Menschlichen war ihm in die Wiege gelegt, und aus beiden Elementen wuchs seine Exlibriskunst: Die Umsetzung des Eindruckes, den er von einem Menschen empfing, in irgend eine sofort faßliche graphische Idee, das war von je die Hauptoperation bei der Entstehung seiner Exlibris.

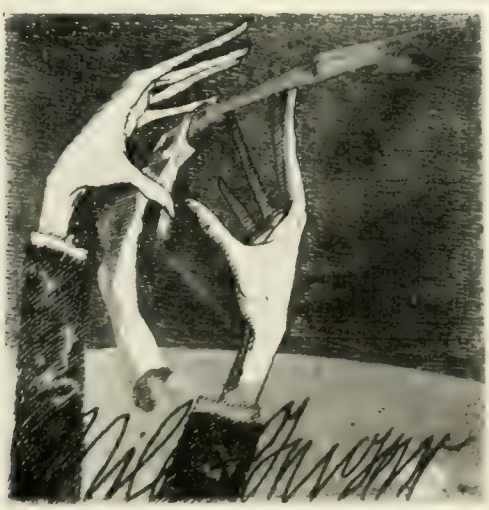
In einem starken Bande hat Willi Geiger jetzt seine Exlibris vereinigt, 200 an der Zahl, Zinkätzungen und Radierungen. Man blättert das Buch durch, das mit dem raschen Tempo, in dem es uns durch die letzten 10 Jahre des Künstlers führt, zu einer knappen Darstellung seiner Entwicklung wird. Man sieht ihn von der harten, nervös-starren Ausdrucksweise seiner Anfänge, denen noch Holzschnittreminiszenzen anhaften, fortschreiten zu immer größerer Leichtigkeit, zu duftiger Auflockerung der Formen, zu anmutiger Freiheit und Durchgeistigung der zeichnerischen Auffassung. Dieser Entwicklung läuft in menschlicher Hinsicht eine ähnliche parallel: Im Anfang Härte und eine gewisse Gewaltsamkeit, gelle Ironien, Schärfen und Lieblosigkeiten, später liebenswürdige, rein klingende Lyrismen von bemerkenswertem Wohllaut, aus einer gelösten, weicheren Gemütsstimmung entspringend. Man glaubt sehen zu können, wie die Starre und Widerspenstigkeit in seiner Seele zerschmelzen, um einer liebebereiteren, gleichsam versöhnlicheren Auffassung von Welt und Menschen Platz zu machen. Ja, man muß die letzte Periode seiner Exlibriskunst wohl etwas auf Kosten seiner ersten hervorheben; man kennzeichnet viele seiner früheren Exlibris wohl richtig damit, wenn man sie kecke Witzworte nennt, geboren aus der Gunst der Stunde und mit dieser wieder ihren Daseinsgrund, ihre Berechtigung verlierend. Ob es angemessen ist, sie zu verewigen? Erfreulich, ihnen in jedem Buche einer Bibliothek zu begegnen? Mir wenigstens scheint es zweckentsprechender, mit innerer Ruhe, mit Verständnis, womöglich mit Liebe an eine solche knappe Charakterisierung fremden Wesens heranzugehen. Dazu ist denn Willi Geiger auch schließlich gelangt. . . . . W. M.



WILLI
GEIGER-
BERLIN.

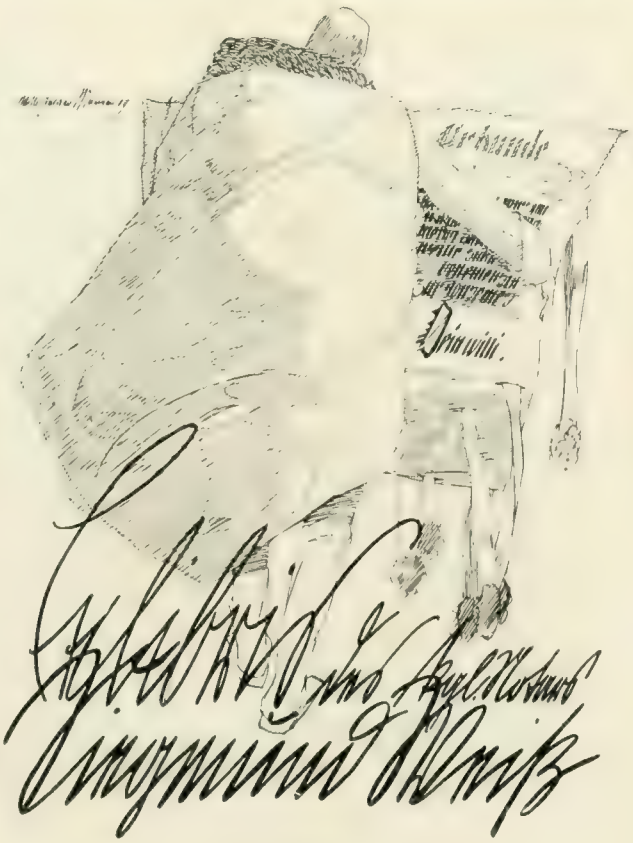




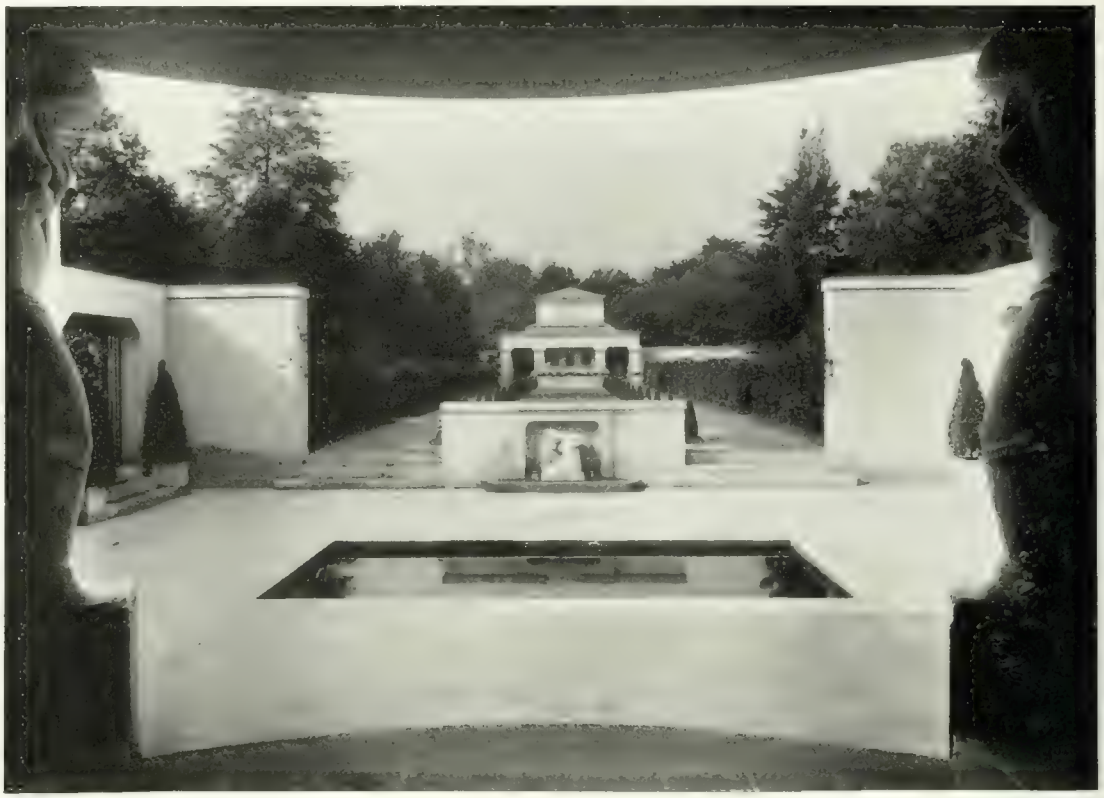


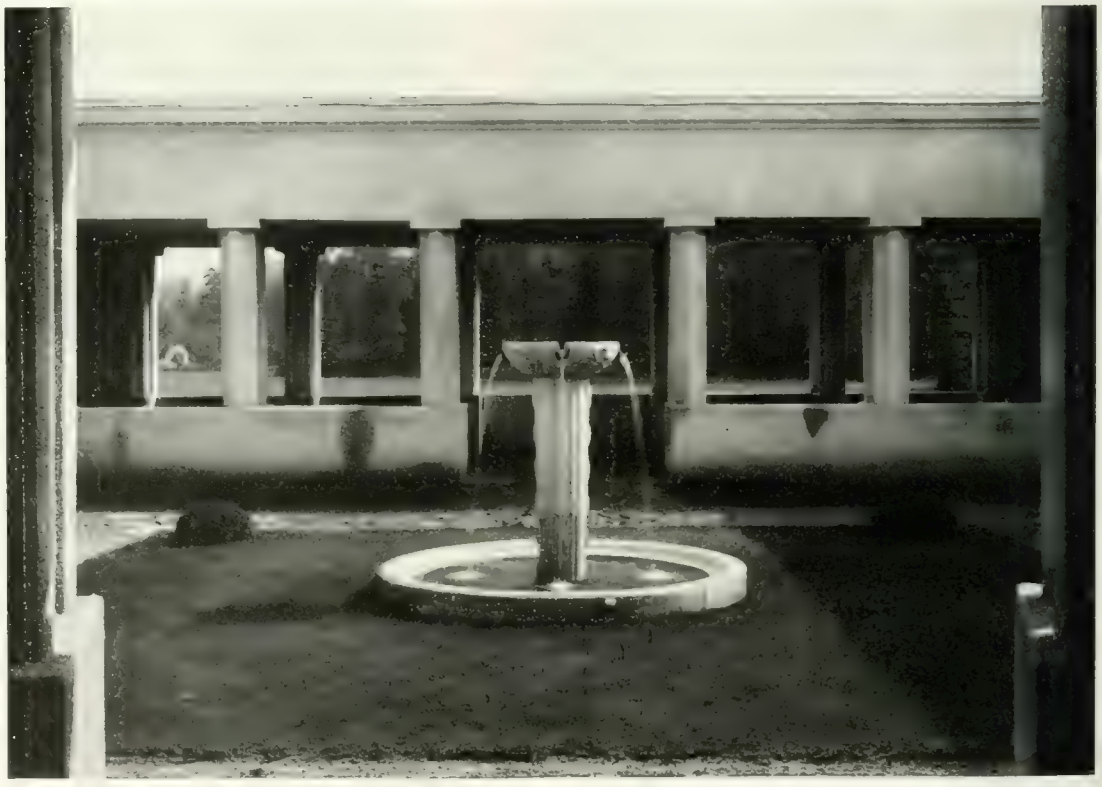
EXLIBRIS.
RADIERUNGEN
U. FEDERZEICHN.

AUS »WILLI GEIGERS EXLIBRISWERK« IM SELBSTVERLAG DES KÜNSTLERS.



AUS »WILLI GEIGERS EXLIBRISWERK« IM SELBSTVERLAG DES KÜNSTLERS.





STADTBAUINSPEKTOR FRITZ BEHRENDT BRESLAU. »AUSSTELLUNG FÜR FRIEDHOFKUNST BRESLAU«

FRITZ BEHRENDT BRESLAU. AUSSTELLUNG FÜR FRIEDHOFKUNST

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

OKTOBER 1913.

BRESLAU. Ausstellung für Friedhofkunst. Die Ausstellung für Friedhofkunst (eine Abteilung innerhalb der Breslauer Jahrhundertausstellung) fand eine sehr geeignete stimmungsvolle Örtlichkeit in dem alten Scheitniger Parke. Ihren Mittelpunkt bildet das Ausstellungsgebäude, zu dem ein Vorhof überleitet. In diesen Architekturen hat Stadtbauinspektor Fritz Behrendt, dem auch die Planung der ganzen Anlage, ihre Einfügung in die natürliche Umgebung zu verdanken ist, Proben eines schönen Könnens abgelegt. Durch ein Portal, dessen figürliche Umrahmung Bildhauer Martin Müller–Berlin geschaffen hat, betritt man den Mittelraum, der in Mutzkeramik unter Benützung der dekorativen Wirkung getriebener Bronze-Urnen durchgebildet ist. Ein Brunnenhof mit offenem Säulenumgang, in dem Aschenurnen aufgestellt sind, bildet den Abschluß der lebhaft charakterisierten Hauptachse. Unsere erste Abbildung zeigt, wie die starke architektonische Empfindung des Künstlers auch auf die Naturelemente der Anlage übergriff und Büsche und Hecken, Wege und Rasenflächen zur Unterstützung der strengen architektonischen Wirkung heranzog. . . . . M.

BILDENDE KUNST IN KÖLN. Köln war bisher arm an Ausstellungen neuer Kunst. Der Kölnische Kunstverein brachte zwar in wechselnden Ausstellungen monatlich eine Bilderschau zusammen, aber auf eine sorgfältige Sichtung, auf eine Auswahl nach bestimmten Gesichtspunkten der Kunstentwicklung mußte er verzichten. Daß der Kölnische Kunstverein mit der Möglichkeit, weiterhin im Wallraf-Richartz-Museum zu bleiben, auch seine einstige Selbständigkeit, nach seinem Gefallen auszustellen, verlor, ist kaum zu bedauern. Um mit der neuen Kunst eine starke Fühlungnahme zu gewinnen, hat er mit Cassirer ein Abkommen getroffen, nach dem beide gemeinsam in Köln Kunstausstellungen veranstalten. Bei den sechs Ausstellungen, die im Winter veranstaltet werden, sollen einzelne hervorragende Meister oder einzelne, die Entwicklung tragende Gruppen gezeigt werden.

Für das Kunstleben Kölns ist diese Entwicklung günstig, wenngleich nicht verkannt werden darf, daß durch die Verbindung mit Cassirer die Gefahr eintritt, daß die vorhandenen Ansätze einer neuen westdeutschen Kunst, die einen eigenen Stil und ihr eigenes Wollen zur Form besitzt, zu Gunsten der

BILDHAUER MARTIN MÜLLER BRESLAU. FIGUREN AM PORTAL DES GEBÄUDES FÜR FRIEDHOFKUNST.

Berliner Richtung beeinträchtigt werden. Trotzdem — daß man in Köln endlich einmal Dinge sehen kann, wie sie für andere Großstädte als selbstverständlich gelten, ist schon ein großer Gewinn.

Diese Ausstellungen werden die neueste Richtung der Malerei, wie sie sich in Heckel, Kircher, Schmidt-Rottluff, in Nolde, Macke, Mense u. a. ausprägt, kaum berücksichtigen. Und deshalb ist es zu bedauern, daß die kleine Gruppe von Kunstfreunden, die unter der Bezeichnung „Gereonsklub" in Köln während mehrerer Jahre der neuesten Kunst den Weg zu bahnen suchte, unter dem Druck der Verhältnisse sich entschließen mußte, ihren Bestrebungen zu entsagen. — Doch auch für sie ist in gewisser Beziehung ein Ersatz vorhanden, sofern es sich lediglich um die Aufgabe handelt, gute Gemälde neuester Richtung auszustellen. Der rheinische Kunstsalon von Feldmann, der schon im letzten Jahre begonnen hat, Gruppenausstellungen und Einzelkollektionen vorzuführen — scheint sich mit Zielbewußtsein für die neueste Richtung der Malerei einsetzen zu wollen. Auf diese Weise könnte es denn kommen, daß die Entwicklung der neuen Kunst auch an Köln nicht ganz spurlos vorübergeht. — Auch auf kunstgewerblichem Gebiet sind die Aussichten nicht mehr so trüb wie bisher. 1912 wurde in Köln die „Gilde" gegründet, ein westdeutscher Bund für angewandte Kunst. In ihm hatten sich eine Anzahl jüngerer rheinischer Künstler von eigenem Stil vereinigt. Wie viel Schönes diese Künstler zu leisten vermochten, hat die erste große Ausstellung der „Gilde" auf der Sonderbundausstellung gezeigt. Neben ihr nun hat ein Kölner Unternehmen, die „Kölner Werkstätten", in großzügiger Weise den alten Gedanken, Kunstformen in die Betriebe der Handwerker und der Industrie hineinzutragen, aufgegriffen. Hervorgehend aus den Bestrebungen der Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe, von Kölner Handwerkern und Tischlern unterstützt, hat sich eine Verkaufsgenossenschaft für Raumkunst gebildet, deren Zweck es ist für kunstgewerbliche Erzeugnisse nach Entwürfen kölnischer und rheinischer Künstler einen gemeinsamen Verkaufsmittelpunkt zu schaffen. Der künstlerische Leiter der Werkstätten ist Architekt D. W. B. Albrecht Doering. Trotzdem kaufmännische Gesichtspunkte maßgebend sind, wird der künstlerische Wert der Arbeiten dadurch gewährleistet, daß ein Kunstausschuß, der zum Teil aus Mitgliedern der Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe besteht, in allen künstlerischen Fragen die letzte Entscheidung hat. Durch diese Kölner Werkstätten kann mit der Zeit eine Stelle geschaffen werden, von der aus das westdeutsche Kunstschaffen ent-

scheidend beeinflußt wird. Hier besteht in der Tat die Möglichkeit, daß sich die jungen heimischen Künstler zu einer Gruppe westdeutscher Gewerbekünstler zusammenschließen, um ihren eigenen, durch zeitliche und örtliche Besonderheit gebildeten Stil zu gewinnen. Damit wird ein nicht unwesentlicher Teil der Aufgabe der Gilde hinfällig. Nämlich die Aufgabe, die im Westen Deutschlands befindlichen Großbetriebe und kunstgewerblichen Firmen mit den jüngeren auf dem Gebiete der tätigen Künstlern zusammenzuführen, um sie zur Lösung der sich Tag um Tag ergebenden künstlerischen Aufgaben heranzuziehen. Dieses Ziel ist von einer Verkaufsgenossenschaft auch am ehesten zu erreichen. —

DR. G. L. LÜTHGEN

ARCHITEKT A. KEMPTER—BRESLAU. »FAMILIEN-GRABMAL«

✿

ST. PETERSBURG. Deutsche Botschaft. Die photographischen Aufnahmen der Innenräume und der Hofansichten, die im Juliheft 1913 der „Deutschen Kunst und Dekoration" veröffentlicht wurden, stammen vom Architekturverlag Ernst Wasmuth—Berlin W. Die Außenansichten (die Beilage ausgenommen) wurden durch Herrn Photograph Bulla—St. Petersburg hergestellt.

ARCHITEKT R. KONWIARZ—BRESLAU. GRABMÄLER AUF DER »AUSSTELLUNG FÜR FRIEDHOFKUNST—BRESLAU«

OFFENBACH A. M. Die Tätigkeit des Vereins für Kunstpflege, der einzigen Vereinigung Offenbachs für Pflege der bildenden Kunst, ist in letzter Zeit wesentlich erweitert worden. Der Neubau der Technischen Lehranstalten durch Professor Hugo Eberhardt bot in dem schönen hellen Vortragssaale einen von vornherein hierfür vorgesehenen Ausstellungsraum, und im September konnte endlich eine Ausstellung für Kaufmannskunst eröffnet werden, die erste Kunstschau, die Offenbach überhaupt zu sehen bekam. Plakate, Reklamedrucksachen, Briefköpfe, Packungen, Gesellschaftsdrucksachen, Zeitungsanzeigen, nur Arbeiten erster Qualität; darunter eine große Sonderschau der vortrefflichen Offenbacher Akzidenzdruckerei von Wilh. Gerstung, eine Sammlung Lucian Bernhardtscher Arbeiten, von Plakaten der Firma Hollerbaum & Schmidt in Berlin, die rühmlichst bekannten Zigarren- und Zigarettenpackungen von Feinhals in Köln: eine wirkliche Mustersammlung. In demselben Saale findet seit einem halben Jahr die „Monatsschau" statt, eine Vorführung der besten Kunstzeitschriften, vor allem „Deutsche Kunst und Dekoration" und „Kunst und Künstler", in ihren schönsten Abbildungen mittelst des Epidiaskops, sodaß auch weite Kreise der Bevölkerung von unsern Zeitschriften Genuß haben und zu ihrem Studium angeregt werden. — A.

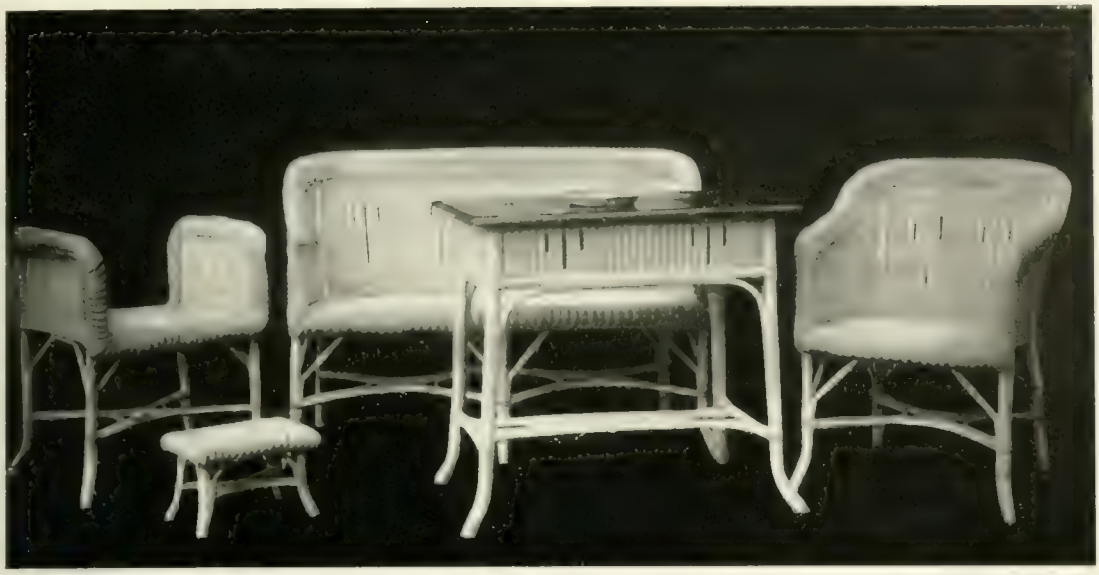
BERLIN. Die Galerie Eduard Schulte veranstaltete zwei Sonderausstellungen, die mit den Arbeiten von fünf Mitgliedern der Wiener Sezession sowie mit der Vereinigung Berliner Maler-Humoristen „Die Schelle" bekannt machten. Über erstere sei gesagt, daß man im allgemeinen wertvollere Leistungen von Wiener Sezessionisten gewöhnt ist. Besondere Beachtung verdienen einige Gemälde von H. Grom-Rottmayer, die figürliche Motive behandeln und wie beispielsweise in dem „Bildnis eines Malers" neben kraftvoller Koloristik eine wuchtige Linienführung als überzeugendes Charakterisierungsmittel zeigen. Dabei machen sich oft — und dies nicht zum Nachteil — selbständig verarbeitete Einflüsse aus den malerischen Tendenzen der jüngeren Schweizer bemerkbar. — Bei der „Schelle" will der in ihrem Programm betonte Humor nicht immer zu seinem Rechte kommen. Die Groteske und Satire gelingen ihr am besten, so in Herbert Arnolds „Gespenstischen Reiter", in Heinrich Zilles „Berliner Vorstadtszenen", vom „Maskenball" bis zum „Weibergefängnis" und in Franz Jüttners „Straßenklatsch". — Kubistische Skulpturen von Alexandre Archipenko, einem jungen Russen, zeigt die 17. Ausstellung der Zeitschrift „Der Sturm". Wenn man die erste Verblüffung über die wilde Keckheit eines die gewohnte Harmonie verlachenden Talents überwunden hat, kommt man zu der Überzeugung, daß hier ein elementares Kunstgefühl nach neuen Formen drängt, ohne bis jetzt den rechten Weg dazu gefunden zu haben. Die Bewegung seiner Figuren, in denen vor allem Tanzmotive nach Ausdruck ringen, sucht er durch aneinandergesetzte Flächen, die auf die Dynamik der einzelnen Bewegungen skrupellos hinzielen und die in ihrer Zusammensetzung ein dem Körperlichen verwandtes Gerüst ergeben, zu erreichen. So entstehen menschenähnliche Formen, die aber dennoch keinen Anspruch auf Körperlichkeit erheben, sondern nur den Rhythmus einer Empfindung versinnbildlichen wollen. Wie weit der Künstler oft noch von seinem erstrebten Ziel entfernt ist, zeigt die große Anzahl unbeabsichtigter monströser Grotesken, obwohl der Katalog ihre Wirkung durch erklärende Hinweise auf die dem Künstler von den Götzenbildern der afrikanischen Neger gewordenen Anregungen zu mildern sucht. Es ist nicht recht zu verstehen, warum gewisse künstlerische Kreise Europas immer wieder mit Anregungen aus der primitiven Kultur der Kannibalen kokettieren und verlangen, nach diesen Gesichtspunkten beurteilt zu werden. DR. WALTER GEORGI.

Zur Veröffentlichung über das Kabarett „Jungmühle" (Oktober-Heft 1913) möchte Herr Architekt Eduard Pfeiffer folgendes nachtragen: „Meine Arbeit am Kabarett beschränkt sich auf die dekorative Ausgestaltung des Vortragsraumes. Die Grundrißanlage, die Einteilung der Logen, des Tanzplatzes und der Bühne war bereits von den bauleitenden Architekten Steinbach & Lutter, Dortmund unter recht schwierigen Verhältnissen in vorteilhaftester Weise gelöst worden und konnte von mir ohne Änderungen übernommen werden.

Die Anlage der übrigen Räume, der Entwurf des Treppenhauses, die Lösung der farbigen Effektbeleuchtung, die technische Anordnung der Ventilationsanlage stammen ebenfalls von den erwähnten Architekten, deren verständnisvolles Eingehen auf meine dekorativen Ideen in dankenswerter Weise zum Gelingen des Ganzen beitrug.

Ferner trifft es nicht zu, daß ich meine Ornamente selbst modelliere. Die Laufbahn eines Modelles ist folgende: der Entwurf, sowie ein getreues Naturdetail werden von mir geliefert. Herr Bildhauer Böhm legt die Arbeit plastisch an und zwar mit dem größten Verständnis. Nachdem ich das plastische Modell korrigiert habe, macht Herr Böhm es unter Einhaltung sämtlicher Details fertig."

BERICHTIGUNG. In dem Verkaufsraum der Abteilung „Moderne Kunst" bei A. Wertheim, veröffentlicht im Oktoberheft Seite 90, sind Arbeiten der Porzellanfabrik Ph. Rosenthal, Selb in Bayern ausgestellt, nicht Wiener Keramiken. —

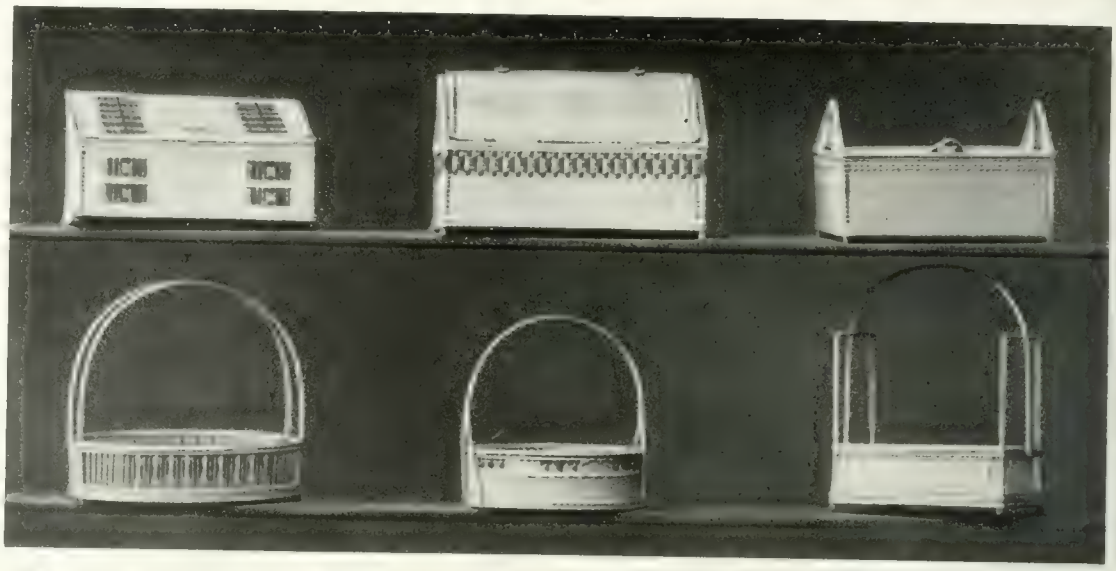


K. K. LEHR- U. VERSUCHSANSTALT WIEN. TISCH U. SITZMÖBEL AUS KERNROHR.

KORBFLECHTEREIEN AUS ÖSTERREICH.

Die Korbflechterei darf ohne Zweifel als die älteste Form des Handwerks gelten. Von einem eigentlichen Korbmachergewerbe konnte aber bis in die jüngste Zeit kaum die Rede sein, trotzdem sich in einzelnen Städten Korbflechter niederließen und Werkstättenbetriebe eröffneten und in Wien z. B. schon im 16. Jahrhundert eine Korbflechtergilde existierte, der allerdings weniger Einheimische als zugewanderte Kroaten und Ungarn angehörten.

Bis in die achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts änderte sich nur wenig in diesen Verhältnissen. Der erste Anstoß zum Aufschwung der Korbflechterei in Österreich ging vom Staate aus und nur der staatlichen Förderung ist es zu danken, daß die österreichische Korbflechterei heute im allgemeinen ein blühendes und künstlerisch hochstehendes Handwerk geworden ist. Die ganze Bewegung hatte im Anfang den Charakter einer Notstandsaktion. Auf Betreiben des Geheimrats Exner wurden im Technologischen Gewerbemuseum in Wien Kurse veranstaltet, in denen Lehrkräfte herangebildet wurden, die dann in ihrer Heimat unter ihren Volks- und Wohnungsgenossen moderne Techniken bekannt machten und den Anschluß an weite Konsumentenkreise vermittelten, so daß z. B. schon 1880/81 in Rudnik in Galizien unter der tatkräftigen Mitwirkung des Grafen Hompesch die bekannte „Prag-Rudniker Korbfabrikation" entstehen konnte. Im Jahre 1884 wurde dann in Wien eine Musterwerkstätte für Korbflechterei gegründet, die im Jahre 1900 zur K. K. Lehr- und Versuchsanstalt für Korbflechterei und verwandte Flechttechniken ausgestaltet wurde. Unter dem damals gewonnenen Direktor Funke, der noch heute mit einer wirklichen Leidenschaft und mit einer bewundernswerten Liebe zu seinem Berufe der Anstalt vorsteht, begann die Neubelebung namentlich in didaktischem Sinne, die im Verlaufe des letzten Jahrzehnts so schöne Erfolge gezeitigt hat. Die Anstalt, die die Oberleitung über sämtliche staatlichen Lehrwerkstätten für Korbflechterei hat und auch die nicht staatlichen Unterrichts-Veranstaltungen dieser Art beaufsichtigt, bildet Werkmeister heran, gibt Korbflecht-Meistern und Gehilfen Gelegenheit zur höheren Ausbildung, versucht hausindustrielle und sonstige Arbeiter, die verwandte Flechttechniken betreiben, in ihrem Fache weiterzubilden, gibt an Unterrichts-Veranstaltungen sowie an einzelne Interessenten neue Muster ab und erteilt ihnen Ratschläge und auch Auskünfte bezüglich des Absatzes; sie prüft und erprobt Roh- und Hilfsstoffe, Werkzeuge, Geräte und sonstige Arbeitsbehelfe für die Flechterei und Weidenzucht, macht die Ergebnisse dieser Versuche den Interessenten bekannt und liefert ihnen schließlich auch Stecklinge bewährter Weidensorten. Für die Güte dieses Programms, das in seinen Einzelheiten hier natürlich nicht erörtert werden kann und das sich im Laufe der Zeit zu einer festgefügten Organisation verdichtet hat, spricht am besten der Umstand, daß mehr als ein Drittel der in der Anstalt ausgebildeten Lehrkräfte an Schulen im Deut-



ENTW. U. AUSF: K. K. LEHR- U. VERSUCHSANSTALT FÜR KORBFLECHTEREI U. VERWANDTE FLECHTTECHNIKEN – WIEN.
FEINFLECHTEREIEN AUS WEIDENSCHIENEN UND GEFÄRBTER RAPHIA.

ENTW. U. AUSF: K. K. LEHR- U. VERSUCHSANSTALT. ARBEITSKÖRBCHEN U. BLUMENSTÄNDER AUS KERNROHR, NATURF.

ENTW. U. AUSF: K. K. LEHR- U. VERSUCHSANSTALT FÜR KORBFLECHTEREIEN WIEN. FEINFLECHTEREIEN IN VERSCHIEDENEN MATERIALIEN, RAPHIA, ROHR, FEDER ETC.

RICHARD KUHNERT-BERLIN

MEDAILLE U. PLAKETTE IN BRONZE.

schen Reiche tätig sind und daß die einschlägigen Bestimmungen vieler deutscher Bundesstaaten sich in den wichtigeren Punkten von dem früher geschaffenen, vorbildlichen österreichischen Organisationsstatut kaum unterscheiden. Aber auch in den großen Korbflechtereien Deutschlands sind zahlreiche in der Wiener Anstalt oder in den ihr unterstehenden Fachschulen von Bleistadt, Fogliano und Melnik ausgebildete Arbeiter tätig. Um ein Beispiel anzuführen, sei erwähnt, daß von den dreißig Korbflechtern, die eine der bekannten Dresdner kunstgewerblichen Werkstätten beschäftigt, mehr als zwanzig Österreicher sind. – Obzwar anfangs nur wirtschaftliche Ziele verfolgend, wurde die Bewegung ganz von selbst in die Wege des Kunstgewerbes und der Qualitätsarbeit geleitet. In einzelnen Gebieten ist die Herstellung der Schundware durch die energische Betätigung der genossenschaftlichen Verbände bereits gänzlich ausgerottet. Die Trefflichkeit des Materials, die Güte der Arbeit, die Ebenmäßigkeit der Form, die Schönheit der Farben — das sind Fragen, die heute auch dem kleinsten Korbflechter vom Erzgebirge bis nach Dalmatien nicht mehr fremd sind. Das ist ein Gewinn, so groß und wertvoll, daß er in Zahlen gar nicht ausgedrückt zu werden vermag. F PLANER.

RICHARD KUHNERT–BERLIN. PLAKETTE »FLORA«

MEDAILLEN. Richard Kuhnert ist ein recht geschickter Medailleur. Es spricht durchaus für seine Begabung, daß er feinfühlig den Unterschied einer Münze von einem normalen Relief zu wahren weiß. Die impressionistische Technik, die zugleich einiges von Kalligraphie hat, hilft wesentlich dazu, die Stimmung der Improvisation, die einer Münze manchen Reiz gibt, zu treffen. Dazu kommt, daß Kuhnert einen recht aparten Geschmack hat. Es ist nicht ohne Pikanterie, wie er den Akt des Mannes auf der Berliner Medaille gegen den kleinen Bären stellt; das gibt eine weich gefühlte Balance. Nach der Flora-Plakette möchte man wohl meinen, daß Kuhnert es getrost wagen dürfte, dekorative Plastik größeren Formates zu versuchen. Er trifft sehr sympathisch das Mittelmaß zwischen Naturalismus und Ornament. Wenn er das Detail noch ein wenig besser studiert, wird er bald reif sein. — ROBERT BREUER.

ALB. ROELOFS–SCHEVENINGEN.
GEMÄLDE »IN GEDANKEN VERSUNKEN«

GABRIEL BURMESTER RASUNDA. GEMÄLDE »IM FRÜHLING«

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1913.

II. SCHWEDEN, DÄNEMARK, FRANKREICH, BELGIEN, HOLLAND, SPANIEN.

Im Glaspalaste stellt das Ausland immer ziemlich konservativ aus: die älteren Meister, die bereits berühmten Namen, die retardierenden Kräfte. Freilich hat die Jugend überall in die Abgeschlossenheit der „Arrivés" schon Bresche geschlagen und zeigt neben der Ruhe der Alten ihren Überschwang, ihre Tollheiten, ihre umstürzlerischen Gedanken. Die Jury hat beim Auslande mehrfach in der Weise gearbeitet, daß sie von einem Lande je einen in der Qualität besseren und einen geringeren Saal zusammenhängte, was nicht verfehlt, zu mancherlei freudigen und unangenehmen Überraschungen zu führen, je nach der Reihenfolge, in der man die Räume durchschreitet. So hat beispielsweise Ungarn einen Saal voll Schildereien der zurückgebliebensten Art und einen Saal mit sehr anerkennenswerten Leistungen, der kaum einen nationalen Zusammenhang mit dem bösen Nachbar verrät. Überhaupt die nationalen Zusammenhänge! Ist es die nivellierende Tendenz der Neuzeit, ist es die überragende Bedeutung der großen Völkermalschule Paris: nähme man die das Land nennenden Inschriften über den Saaltüren fort, so könnte man in vielen Fällen nicht mit Hilfe der Kunstpsychologie, sondern lediglich mit Hilfe der Trachtenkunde Nam' und Art der einzelnen Nationen erraten.

Die Ausnahmen sind um so interessanter; es sind, zufällig oder nicht, meist solche Länder, deren Malerei in der Hauptsache einem führenden nationalen Genius folgt, wie die Schweizer ihrem Hodler, die Spanier ihren beiden Zubiaurre. Österreich wieder verrät sich ohne weiteres, auf ziemlich äußerliche Weise, durch die sehr lichte, sehr rechteckige, sehr wiener-werkstättenhafte Dekoration seiner Räume. Nach welchen Gesetzen sich im übrigen künstlerisch-nationale Kraft und Unkraft auf die einzelnen Länder verteilen, ist dunkel und bleibt in den Tiefen völkerpsychologischer Zusammenhänge verborgen. Die nationale Konsolidierung oder die Machtfülle der betreffenden Staaten — fraglos wichtige Faktoren, die ihre Wirksamkeit sonst auf vielen Gebieten sehr fühlbar äußern — scheinen hier keine entscheidende Rolle zu spielen. Italien und Spanien, national gesammelte Gebilde, sind mit dem Fluche der Un-

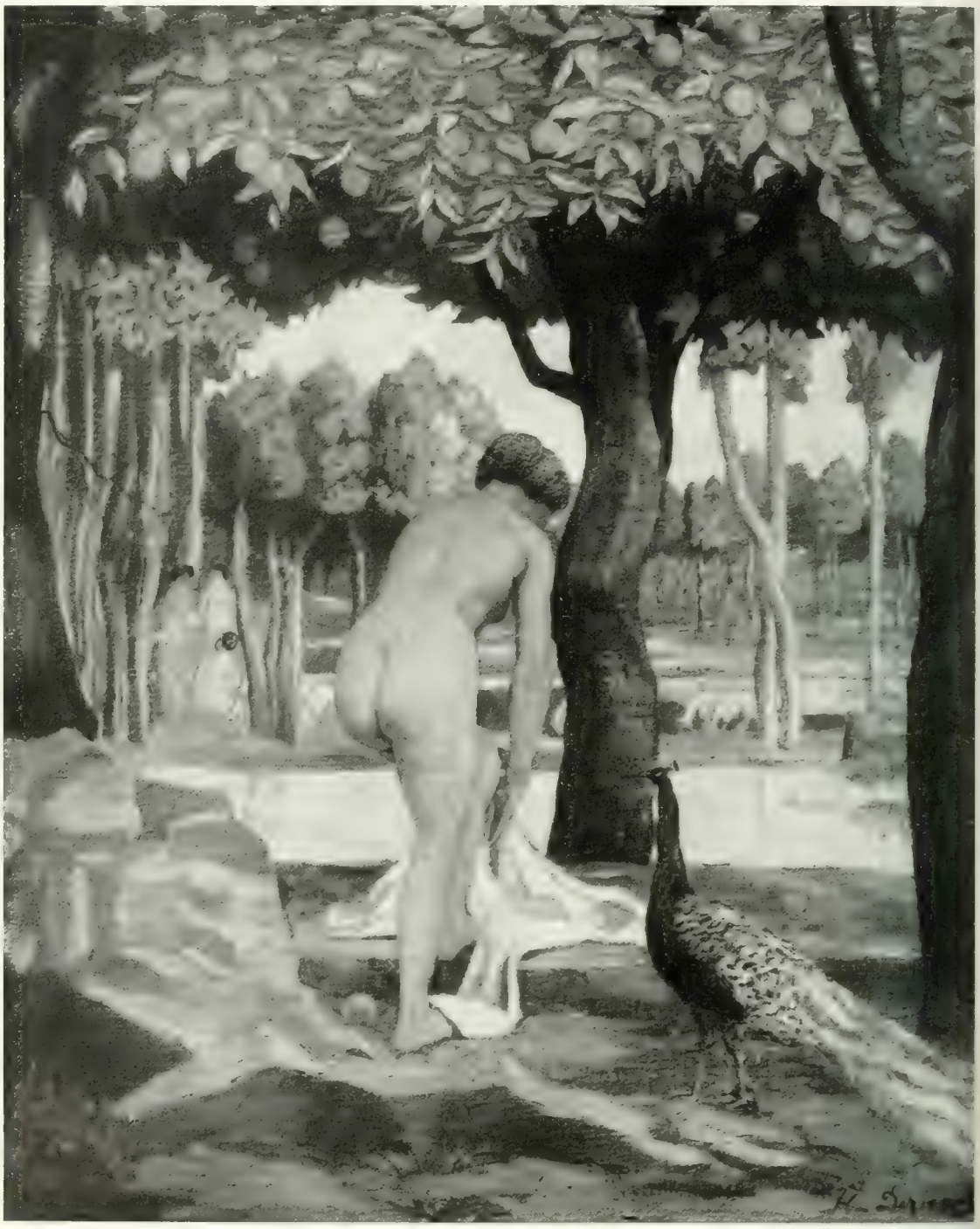
HALFDAN STRÖM—BYGDÖ BEI KRISTIANIA. GEMÄLDE »IM WALDE«

fruchtbarkeit geschlagen — mit den Ausnahmen freilich, die beispielsweise in Spaniens Falle zu Gunsten einiger sehr isolierter Könner zu machen sind. Auch Rumänien und teilweise Ungarn zeigen sich recht unvorteilhaft. Dagegen fühlt man in der Produktion Belgiens, eines künstlichen und noch dazu national zerklüfteten Staatengebildes, einen zentralen, lebhaft wirkenden Genius; Norwegen und Dänemark sind in ihrer Gesamtqualität dem mit Machtfülle gesättigten Koloß Rußland weit überlegen. Wie sind alle diese Dinge begründet? Dinge, die noch verwickelter werden durch Zusammenhänge mit der Vergangenheit, die uns ein Zufluten und ein Zurückebben der künstlerischen Produktionskraft in den einzelnen Ländern zeigt, ohne daß es möglich wäre, befriedigende Endursachen dafür zu finden. Das altberühmte Beispiel für die vollkommene künstlerische Entgötterung eines Landes, Italien, hat wohl schon jedem Kunstkenner zu denken gegeben. Eine Antwort oder ein Prinzip der Beantwortung haben auch wir nicht bereit. Es sind die Erscheinungen selbst, die sich gerade bei einer internationalen Ausstellung sehr lebhaft aufdrängen, und die Frage ist nur die, ob hier nicht der Stoff für eine sehr fesselnde kunsthistorische Monographie gegeben wäre? Eine kunst- und kulturgeschichtlich ergebnisreiche Arbeit, der durch das Vorhandensein des modernen Begriffes einer „Gesamthistorie" jedenfalls eine unvergleichliche Unterlage geboten ist.

Österreich hat diesmal das Prinzip einzelner repräsentativer Sonderausstellungen gewählt. Die dekorative Aufmachung schließt, wie angedeutet, diese Gruppe von Einzelkabinetten wirksam zusammen; diesem lebhaft prononcierten Rahmen fügen sich die einzelnen, kollektiv vertretenen Meister gut ein, infolge einer durchgehenden zeichnerischen Grundstimmung ihrer Werke. Illustrativ, liebenswürdig, idyllisch ist Jan Preisler-Prag, delikat und geistreich gibt sich Franz Rumpler-Wien in seinen Akten, Porträts und Blumenstücken, vornehmlich aber in seinen Landschaften. Bei Karl Sterrer-Wien steigert sich der zeichnerische Grundzug gar zur Übermodellierung, zur Überladung mit plastischem Detail, die schädlich wirken würde, wäre nicht, wie bei seiner „Heiligen Familie" zugleich großes Gewicht auf starke Gruppen- und Silhouettenwirkung gelegt. Lebhafte dekorative Tenden-

NIELS PEDERSEN MOLS · KOPENHAGEN. GEMÄLDE »DER KUHSTALL«

zen kommen bei Ferdinand Andri zum Wort. Es ist Monumentalität wienerischer Prägung, innerlich wohl nicht so stark wie sie es Wort haben möchte, immerhin aber nicht ohne Effekt. Über Italien ist, wie erwähnt, nicht viel Gutes zu sagen. Am ansprechendsten, wenigstens für ein deutsches Auge, dürften noch die Landschaften von G. Cairati wirken, ein vom Münchner Kunstverein her seit langem bekannter Name. Im Spanischen Saale dominieren die großen Tafeln von Ramon und Valentin Zubiaurre, Werke von meisterlicher Haltung, voll der Würde und des fast morosen Ernstes, die für den Volkscharakter und die Landschaft ihres Heimatlandes bezeichnend sind. Es ist für einen Künstler wie E. Chicharro ein rühmliches Zeichen, daß sich sein großes und gewiß nicht anspruchsloses Gemälde „Schmerz" so gut neben den Zubiaurres zu halten vermag. Das Bild mag als gutes Beispiel dafür dienen, daß sich auch unter den heutigen künstlerischen Anschauungen noch „literarischer" Inhalt und malerische Form sehr wohl vereinigen lassen. Belgiens Ausstellung ist durchweg stark und erfreulich. François Smeers-Brüssel, Jacob Smits-Achterbosch (Mater amabilis), Franz van Holder-Brüssel sind Künstler, die eine sehr hohe und sehr selbständige, insbesondere von Paris nicht entscheidend abhängige malerische Kultur vertreten. Eugène Laermans fesselt mit seinem „Herbst" und van Rysselberghes „Junge Frau mit rotem Band" prägt sich dem Beschauer durch reizvolle malerische Qualitäten bei schlagender Bildwirkung dauerhaft ein. Die in der Reihe der Räume nun folgende Schweiz ist im vorigen Hefte zusammen mit Deutschland behandelt worden. Die schwedische Ausstellung macht im ganzen einen etwas düsteren, lichtfeindlichen Eindruck, ist aber durchaus charaktervoll und tüchtig; bei Gustav Adolf Fjaestad dämpfen sich die Farben manchmal („Rauhreif bei Sonnenbeleuchtung") so weit herab, daß fast der Eindruck einer Grisaille entsteht. Gute zeichnerische Form bei breiter, energischer Malerei zeichnet die Wanderer-, Vagabunden- und Bauerntypen von Gabriel Strandberg aus. Rußland — hier treten die Kräfte nach Zielen und Strebungen weiter auseinander, man glaubt es den Bildern anzusehen, daß das Land, dem sie ent-



HENRY DÉZIRÉ · PARIS.
GEMÄLDE »BADENDE«

D. BAUTZ ROTTERDAM. »MATRONE UND KURTISANE«

stammen, den Kräften der Menschen einen weiten Spielraum und wenig positive Begrenzung gibt. Welch ein Unterschied zwischen dem „Fest im Dorfe" (Wassa Epifanowa-Butschkuri) von Kajgorodows „Wintermorgen" oder von Bogdanow-Belskys Gemälde „Talent", das malerisch kaum als sehr hochwertig gelten kann, dessen poetischer Gehalt aber das Empfinden gleichwohl lebhaft anspricht. Rumänien kommt in diesem Wettbewerb der Nationen kaum in Betracht, Ungarn bietet in seinem „besseren" Saale einige bemerkenswerte Leistungen, wie besonders der liegende Akt von Károly Ferenczy, die „Piloten-Arbeiter" von F. Márton und die „Atelierecke" von István Csók. Holland exzelliert vornehmlich im Bildnis; als Beispiel dafür sei ein männliches Porträt von Buismans genannt. Auch Robertson Bisschops „Weißes Tor" kann als gute Leistung gelten. Frankreich endlich, das den Ehrensaal und zwei anstoßende Seitenkabinette bewohnt, gibt besonders zu fühlen, daß hier hauptsächlich die „abgeklärten", die konservativen Kräfte zu Worte kommen. Der nefaste Lorbeerkranz ziert Gaston La

JSAC ISRAELS PARIS. GEMÄLDE »NACHTRESTAURANT«

THEO VAL-
KYSSEN
BERGHE–
PARIS.

»JUNGE
FRAU MIT
ROTEM
BAND

Touches „Intrigue": Venezianische Nacht, bunte Lampions, am Himmel Raketen und Sterne, darunter fröhlich bewegte Menschen; eine Atmosphäre, die heiß ist von Liebe, Wein und Leidenschaften, sehr konziliant, sehr achtzehntes Jahrhundert, sehr französisch. Das ists: Dem Lorbeerkranz, der dieses Werk La Touches ziert, wird die posthume Kritik — sie hat es schon besorgt — wohl noch manches grüne Blättchen auszupfen. Aber den Namen oder sei es drum: den Ruhm eines weltmännischen, eines echt französischen Künstlers wird die Geschichte diesem liebenswürdigen Charmeur im Reiche der Kunst nicht versagen können. — WILHELM MICHEL.

Die Kunst, ob wir sie anschauend genießen oder ausübend darstellen, übt jederzeit eine wohltätige Wirkung auf unser Selbst- und Lebensgefühl aus. Ein jeder Mensch nach Maßgabe seiner Sinnesempfänglichkeit und seiner ursprünglichen Gemütsart und Gestaltungsfähigkeit dankt der Kunstübung eine geistige Förderung; hier wohl nur einen flüchtigen Genuß der Sinne, dort aber eine nachhaltige Anregung des Gemüts, hier wenigstens eine momentane Ausgleichung der Stimmung, dort die wirksamen Impulse zur guten Tat. — Ein gut entwickeltes ästhetisches Gefühl wird durch Unschönes nicht erschüttert, eher befestigt, während dieselbe Einwirkung dem unsicheren Schönheitsgefühl verhängnisvoll werden kann. M. CARRIÈRE.

A. RENOIR-
PARIS.

GEMÄLDE
»DAS BAD«

WAS BIETET BERLIN DEM WERDENDEN KÜNSTLER?

Vielleicht tut man gut daran, sich einmal die Frage zu stellen, was diese vielgeliebte und vielgehaßte Stadt einem jungen Künstler zu geben vermag, vor allem, wenn er aus Süd- oder Westdeutschland kommt. Es lebt sich gut dort unten, viel zu gut für einen, der aus den Eierschalen heraus soll. Die Wirtin sagt: er ist ein Maler, und die kleinen Mädchen sagen es auch. Sie können nicht anders, es überläuft sie dabei. Die Akademie hat ihren Ruf, und was ihr angehört, unter den Bürgern seine Ausnahmestellung. Der Herr Professor hat ein Bild gelobt und dann hat es in der Schülerausstellung „eingeschlagen". Den Jünglingen um ihn herum imponieren die Allüren, so gilt der Autor als ein „Talent". Es fehlt das Material, sich an den Leistungen anderer, die man im Lande „Talente" nennt, zu messen, und wo es zu haben ist, werden die Qualitäten nicht erkannt. Denn die wirklichen Begabungen sind dem Urteil der Akademie um Jahre voraus, und man müßte schon das Tempo des allerjüngsten Lebens in den Nerven haben, um aus sich selber zu wissen, worauf es gerade heute ankommt.

JACQUES BLANCHE–PARIS.
FRL. KARSAVINA IM »FEUERVOGEL«

FRANÇOIS SMEERS–BRÜSSEL. »MÄDCHEN IM GARTEN«

FRANZ VAN HOLDER-BRÜSSEL.

GEMÄLDE »JUGEND«

Welch ein Kontrast, wenn der „Künstler", geschwollen oder nicht, nach Berlin gerät! Die erschreckende Anspannung der Willenskräfte, diese Betriebsamkeit eiliger und kalter Menschen, denen nichts imponiert als nur die „Leistung", die ihren Geldwert hat; die Unfreudigkeit und notorische Häßlichkeit des Lebens, die Ruhelosigkeit, die dem Heute seine Würde und sein Behagen stiehlt, um ferner Ziele willen, die der Künstler nicht versteht, — all das wird ihn fürs erste erschüttern. Die merkantilischen Interessen überaus vieler Menschen stehen vor ihm wie eine Mauer, und er, dem der Erwerbssinn noch wenig entwickelt ist, vermag sich nicht leicht vorzustellen, was ein solches Treiben wohl wert mache, sein ganzes Leben daran zu hängen. Dann kommt der Zorn, die Verachtung, oder vielleicht auch die Beschämung. Und damit steht er schon mitten im Leben, das in Berlin „Fortschritt" heißt und halb ein helläugiger Gigant ist und halb ein Harlekin. Aber er wird zunächst nur den Riesen sehen, gegen den sein Ehrgeiz sich zu behaupten hat.

Aber was verlangt man von dem „Künstler"? Man hat auf der Akademie allerlei Handfertigkeiten gelernt und auch brav seine impressionistische Landschaft oder das Porträt gemalt, wie man früher Historien malte. Aber das ist

EUGÈNE LAERMANS-BRÜSSEL.

GEMÄLDE „DER LENZ“

ja in Berlin schon längst alte Ware, und die übersättigten Kunsthändler, Käufer, Kritiker brauchen die „andere“ Marke, vielleicht „Persönlichkeit“, vielleicht „Stil“, „Dekoration“ oder „Karikatur“; jedenfalls nicht „Kitsch“. Denn dafür ist das Niveau der äußeren Bildung zu hoch, und es gibt auch zu viel von dieser Marke. — Es heißt sich besinnen und herausholen, was man am besten kann. Bei dem wirklichen Talent wird es gewiß immer das sein, was der Zeit am besten dient. Denn nur so ist die Mitarbeit der Masse an der künstlerischen Produktion zu verstehen, daß sie ihre Wünsche äußert. Die durch Geschäfte überanstrengten Gehirne suchen nach der hygienischsten Form des künstlerischen Genießens. Sie bringen von der Arbeit eine ganz bestimmte Form des Denkens und Fühlens mit, der das Kunstwerk entgegenkommen muß. Man verlangt mit Recht diejenige künstlerische Nahrung, die am besten bekommt, vielleicht den Realismus des reinen Sehens, oder auch die durch Stilisierung auf eine ökonomische Formel gebrachte Anschauung, damit in kürzester Frist und bei geringstem Verbrauch an Kraft der Alltag erleichtert werde. Diese ungeschriebenen Forderungen sind nichtsdestoweniger da. Der Künstler fügt sich ihnen, und nennt das: den Geist der Zeit verstehen. Er korrigiert seine Schulgelehrsamkeit an den Ansprüchen des Tages, und dient selbst dann der Masse, wenn er in anscheinendem Gegensatz zu ihr

EUGÈNE LAERMANS-BRÜSSEL.

GEMÄLDE »DER HERBST«

schafft, die ihre eigene Notdurft nicht sogleich erkennt. Hat er aber die latenten Forderungen einmal begriffen, so ist der Gewinn an einer gesteigerten Produktivität und allgemeinen Lebensfreude deutlich zu spüren.

So wird der Künstler reif zu seiner ersten „Leistung", an der Berlin mehr Anteil hat, als er und andere in der Regel wissen.

Und die Sezession (oder wie auch immer die modernste Gruppe heißen mag) akzeptiert, denn man braucht gerade ein junges Talent, um der unbequemen Presse, die immer wieder von Altersschwäche und Schlimmerem redet, den Mund zu stopfen. Die Bilder werden gut gehängt, und am Tage nach der Eröffnung hat der junge Künstler seinen Erfolg. So steht es nämlich in den Zeitungen; sonst spürt er nicht viel davon. Ein Jahr darauf aber ist der Name fast wieder vergessen, denn es liegt nicht im Interesse der Gruppe, daß das junge Mitglied zu schnell berühmt werde. Man kennt die längst erprobten Mittel, sowohl eine Sensation zu machen, wie auch sie wieder auszulöschen. Das arme Opfer, das sich schon durchgesetzt glaubte, gerät in Verzweiflung. Man hat Frau und Kind und fühlt sich schon der Not und dem Mangel verfallen. Bald aber besinnt man sich, und eine finstere Arbeitswut setzt ein; zugleich die kunstpolitische Intrigue. Das geht in Berlin immer Hand in Hand. Man hat seine Erfahrungen gemacht mit dem Kunsthändler, der Presse, dem Publikum, und ist wissend gewor-

LÉON FRÉDÉRIC BRÜSSEL.
GEMÄLDE »RÜCKKEHR DER PROZESSION«

LEON FRÉDÉRIC-BRÜSSEL.

GEMÄLDE »DIE EINGESCHLUMMERTE NONNE«

den. Man kennt jetzt seine Gegner, und man weiß, daß man nur mit den gleichen Waffen sich erfolgreich zur Wehr setzt. Es geschieht. Und wie so der Mensch durch Erleben reicher und klüger wird, wächst auch die Qualität der Arbeit. Denn inmitten aller Intriguen hat man nicht versäumt, vor der Staffelei zu stehen. Nun erzwingt man sich den Erfolg. Aber ganz unmerklich hat sich das Denken verändert. Man ist selber kalt geworden. Den mühsam errungenen künstlerischen Beifall rechnet man in ein jährliches Einkommen um, das erlaubt, gut zu leben und ein Haus zu machen. In demselben Augenblick beginnt die Atmosphäre Berlins gefährlich zu werden. Es darf nicht geschehen, daß Künstler von noch nicht 30 Jahren, die im nächsten Jahrzehnt einer Anspannung aller geistigen Kräfte und der höchsten Steigerung ihres Wesens entgegengehen sollen, mit Einkommen von Zehntausenden zu rechnen beginnen. Für derlei zahlt man auch, und zwar mit der Kunst. Wie könnten die Interessen reine bleiben, wie könnten die seelischen und künstlerischen Probleme dominieren, wenn sich das Einkommen auf einer gewissen Höhe erhalten muß! Dann tritt die Ausbeutung des Errungenen ein und damit jener charakteristische Stillstand der Entwicklung, von dem wir alle wissen. EWALD BENDER.

GONZALO BILBAO – SEVILLA. STUDIE AUS DER TABAKFABRIK IN SEVILLA.

FRANKREICH UND UNSER KUNSTGEWERBE.

Es bestehen bereits zahlreiche Dokumente für die eingehende Beachtung, die Frankreich den kunstgewerblichen Erfolgen Deutschlands schenkt. Eine Beachtung, deren Wirkung sich dann je nach dem Temperament in Angst und bleicher Besorgnis oder in müder Resignation oder in lebhafter Aufraffung zur Nacheiferung äußert. Das bricht dann alles heraus in warnenden Flugschriften, in den Berichten über deutsche Ausstellungen, in Enquêten, diesen ewigen Enquêten, die mit viel mehr gutem Willen als Sachkenntnis unternommen und von Unmaßgeblichen oft recht leichtherzig beantwortet werden. Und die schließlich die gute Sache nicht einen kleinen Schritt weiter bringen. Eine starke Beunruhigung hat Platz gegriffen, entspringend vornehmlich aus der Verlegenheit, wie nunmehr das berechtigte Nationalgefühl vor der drohenden oder bereits vollzogenen Niederlage auf geschmacklichem Gebiete zu salvieren sei. Denn daß dies geschehen muß, ist klar. — Eine neue französische Zeitschrift, „L'art de France", befaßt sich ausschließlich mit der angewandten Kunst Frankreichs. Fast die ganze Nummer handelt von Deutschland: Anerkennungen, Warnungen, Ablehnungen, Verhöhnungen, Kassandrarufe und Ausbrüche exaltierten Stolzes im buntesten Wechsel, ein getreues Spiegelbild der verwirrten und besonders für die Künstler sehr beängstigenden Lage. Im Mittelpunkte des Ganzen eine sehr herabsetzende Auslassung über Deutschlands Zivilisation, über den Stilmischmasch der Bauten, über die wahllose Dekorationssucht, gipfelnd in der Behauptung, daß der Gesichtssinn der Deutschen auf einer barbarischen Entwicklungsstufe stehen geblieben sei, — dabei die naive Fußnote, daß das alles vor 15 Jahren geschrieben, aber für die moderne kunstgewerbliche Entwicklung Deutschlands charakteristisch und aufschlußreich sei. Liest man in derselben Nummer die Dutzende von Angstausbrüchen vor der deutschen Konkurrenz, so wird der Kasus einigermaßen ridikül. Und man denkt an die Art, wie die französische

JOSÈ MARIA RODRIGUEZ ACOSTA—MADRID. GEMÄLDE IN DER WALLFAHRTSKIRCHE

EDUARDO CHICHARRO – ROM. GEMÄLDE »SCHMERZ«

Gaité-Dramatik den deutschen Soldaten darzustellen liebt: als alkoholischen Trottel und Halbidioten, ohne zu bedenken, wie sehr sich der Besiegte solcher Sieger selbst herabsetzt.

Seit der Münchner Ausstellung in Paris ist der Gleichmut der kunstgewerblichen Kreise drüben endgültig erschüttert. Aber was produziert wird, sind in der Hauptsache immer noch Redensarten. Höchstens daß in der kleinen Kunstgewerblergruppe, die im Herbstsalon ausstellt, sich zunehmendes Leben regt: Süe, Huillard, Groult und Andre Mare, die alle deutschen Einfluß verraten. Im übrigen tote passive Resistenz, hier und da unterbrochen von wütenden Exklamationen der Künstler, an die Adresse des Staates, der Fabrikanten, der Käufer. Wie schwer dieser stumpfe passive Widerstand auf den Seelen lastet, zeigt der etwas wunderliche Vorschlag Pascal Forthunys in den Cahiers d'art: „Man muß patriotischerweise nach München gehen, dort 20 Fabrikanten heraussuchen und sie samt ihren Kapitalien und Erzeugnissen nach Paris verpflanzen, mitten in das Herz der Stadt. In einem Jahr werden sie 500 000 Frs. verdient haben. Aber wenn so auf Kosten unserer ewig abklatschenden Routiniers einmal der Beweis erbracht ist, daß dem modernen Kunstgewerbe Absatz sicher ist, daß seine Erzeugnisse dem Auge angenehm, praktisch und billig sind, dann wird man unsere Schläfer erwachen sehen; man wird sie sehen die Künstler herbeirufen und endlich französische, endlich moderne Modelle schaffen. Wenn sich nicht jemand findet, der dies sofort tut, dann werden es die Österreicher, die Deutschen, die Holländer selbst tun, in längstens 4 Jahren."

So geht es zwischen Pessimismus und Optimismus auf und nieder. Einen dankbaren Diskussionsstoff bietet neuerdings wieder die geplante internationale Pariser Kunstgewerbe-

J. ROMERO DE TORRES–MADRID.
GEMÄLDE »DIE BEIDEN WEGE«

Ausstellung des Jahres 1916. Während die einen eine Vorbereitungsfrist von 2 1/2 Jahren für mehr als genügend halten, sind andere der Meinung, daß nicht einmal 4 Jahre hinreichen würden, soll die Ausstellung nicht mit einem völligem Fiasko Frankreichs endigen. Ja es fehlt sogar nicht an solchen, die glauben, daß der Zeitpunkt für eine derartige Ausstellung überhaupt noch nicht gekommen sei. Und es sind nicht etwa namenlose Unverantwortliche, die dieser Ansicht huldigen, Männer wie Pascal Forthuny, Paul Boncour, Lucien Descaves, Clément-Janin sind darunter. Lucien Descaves sagt: „Ich brauche nicht zu sagen, wie Bayern entzückt ist von der Gelegenheit, sich mit uns zu messen, die sich ihm hier bietet. Während wir hin und her überlegen, rüstet es sich zu unserer Vernichtung. Während wir die Werkstattarbeit in Verruf kommen lassen, bildet Bayern Lehrlinge aus und spornt sie an. Starke Organisationen wie der Werkbund ordnen die Tätigkeit, organisieren den Sieg, während wir so viele Kräfte, auf denen so lange Zeit unsere industrielle und kommerzielle Überlegenheit beruhte, zur Unproduktivität verdammen. Frankreich hat aber auf diesem Gebiet nicht eine einzige Schlacht mehr zu verlieren."

Und Clément-Janin, der Verfasser einer viel-

JOSÉ MARIA RODRIGUEZ ACOSTA – MADRID. GEMÄLDE »PAQUILLA«

VALENTIN DE ZUBIAURRE—MADRID. »DER BÜRGERMEISTER VON TORRE CABALLEROS«

beachteten Broschüre über das deutsche Kunstgewerbe, läßt sich, nach längerem Eingehen auf die Warnungen und Vorschläge Rupert Carabins, dieses besten Kenners der neuen deutschen Bestrebungen, also vernehmen: „Carabins Gedanken müssen sich durchsetzen. Eine gutgeleitete Schule, in der man etwas lernt, die nicht eine Vorstufe der Akademie, sondern die Krönung der Werkstatt-Ausbildung ist, wird unserem Handwerk kräftig aufhelfen und wird uns später vielleicht in den Stand setzen, eine Kunstgewerbe-Ausstellung zu machen, eine Revanche für die Niederlage, der uns die projektierte Ausstellung von 1916 entgegenführt, — wenn sie zustande kommt . . . . . "

Zieht man die Summe aus diesen und anderen Äußerungen über Frankreichs Verhältnis zum deutschen Kunstgewerbe, so ergibt sich: Die Beunruhigung drüben ist allgemein, die Aufrüttelung aller beteiligten Kreise ist endgültig, ein Zurück ist ausgeschlossen. Jedem, der an der Sache des französischen Kunstgewerbes interessiert ist, stellen sich die deutschen Leistungen in den Weg und fordern Beachtung, ob er will oder nicht. Und zwar ist es insbesondere die organisatorische und pädagogische Arbeit im deutschen Kunstgewerbe, die die Beteiligten drüben beschäftigt, als Muster, als Bedrohung. Als nächste und wichtigste Angelegenheit des französischen Kunstgewerbes erscheint jedenfalls die Abrechnung mit Deutschland, erscheinen die Fragen: Wie ist der kommerziellen Bedrohung seitens der deutschen Kunstindustrie entgegenzuarbeiten? Wie macht man Frankreich die Vorteile der deutschen kunstgewerblichen Vorbildung und Organisation zugänglich? Und was ist von den deutschen Leistungen für Frankreich vorbildlich und brauchbar? WILH. MICHEL.

RAMON DE
ZUBIAURRE
MADRID.

GEMÄLDE
»DER ERSTE
SOHN«

ENRIQUE MARTINEZ-CUBELLS Y RUIZ-MADRID.

»HAFEN VON BERINEO«

VOM BILD ALS WANDSCHMUCK.

Ist es nicht sonderbar, daß gerade über die selbstverständlichsten Dinge am lautesten gestritten wird? Man möchte meinen, gewisse Tatsachen stünden ganz von selber jenseits jeder Debatte und könnten ernsthaft nicht angezweifelt werden. Aber auf dieser wunderlichsten aller Welten ist nichts unmöglich, und gerade das Unwahrscheinlichste hat noch die meiste Aussicht, realisiert zu werden.

So scheint es wohl jedem vernünftig Denkenden selbstverständlich, daß ein Bild dekorative Eignung besitzen müsse. Denn welchen anderen Zweck hätte ein Stück schönbemalter und schöngerahmter Leinwand als den, der Wand und damit dem ganzen Raum als Schmuck zu dienen? Und daraus dürfte folgen, daß der Künstler auf diese Funktion des Bildes Rücksicht nehmen muß, genau so, wie er bei einem Fresko sich den Räumen anpassen wird, für die es gedacht ist. Mit andern Worten: ein Bild, dessen Bestimmung es ist, an einer Zimmerwand zu hängen, muß, wenn es diesen Zweck erfüllen soll, auf die in normalen Zimmern üblichen Distanzen und auf seitliche Belichtung einge-

VALENTIN DE ZUBIAURRE—MADRID. GEMALDE »MAI-ANDACHT«

stellt sein. Im andern Fall wird das Bild, das im Oberlichtsaal einer Ausstellung gut gewirkt haben mag, im Zimmer enttäuschen oder auch — was nicht selten ist — vollständig versagen.

Diese Forderungen sind von den Malern aller Stilperioden und Nationalitäten instinktiv erfüllt worden. Erst der Gegenwart war es vorbehalten, auch auf diesem Gebiete radikale, wenn auch nicht immer glückliche Wandlungen herbeizuführen. Aber freilich: mögen diese Neuerungen in der Theorie noch so bestechend klingen und mit noch so viel Gelehrsamkeit begründet werden: die Wirklichkeit führt alle diese Extravaganzen ad absurdum. Mit Bildern, zu denen man nirgends, am wenigsten in einem normalen Zimmer, eine richtige Distanz gewinnen kann und die dem Beschauer nichts sagen oder nur Rätsel aufgeben, ist der Bilderkäufer und Kunstfreund in kurzer Zeit fertig. Und er wird bald wieder zu jener Kunst zurückkehren, die nicht ihren Stolz darein setzt, die elementarsten Gesetze der Malerei zu ignorieren, sondern interessante Probleme innerhalb der nun einmal bestehenden Grenzen des auf einem Staffeleibild Möglichen zu lösen sucht.

Es braucht kaum versichert zu werden, daß diese Zeilen keine Absage an die moderne Kunst, wie sie sich in den letzten Jahren entwickelt hat, bezwecken. Das wäre ebenso überflüssig wie auch in solcher Allgemeinheit ungerecht. Denn mag auch sehr vieles von dem, was heute in den Ausstellungen gezeigt wird, mit Kunst nicht viel zu tun haben oder höchstens den Wert eines Experiments besitzen, so zeigen sich doch daneben überall die verheißungsvollsten Keime einer neuen und bedeutenden Kunst, die unter schweren Wehen sich dem Chaos entwindet. Ihr Endziel scheint allerdings mehr das monumentale Wandbild als das intime Staffeleibild zu sein. Und daraus erklären sich auch die zahllosen Verstöße gegen die Gesetze des Staffeleibildes, denen wir heute auf Schritt und Tritt begegnen. Eine Aufgabe der nächsten Zukunft wird es also sein, die verloren gegangene Kunst, moderne malerische Qualität mit dekorativer Brauchbarkeit zu verbinden, in ihrem ganzen Umfang wieder zu gewinnen. Denn eine Malerei, die es nicht mehr versteht, sich einem Zweck unterzuordnen, auch wenn dieser Zweck nicht gerade die dekorative Wandmalerei großen Stiles ist, wird sich dem Publikum jedenfalls rascher entfremdet haben, als man es im Interesse des Publikums wie der Künstler wünschen kann. RICHARD BRAUNGART.

ARMAND RASSENFOSSE LÜTTICH. »AKT«

LUDWIG SCHMID-REUTTE. »RUHENDE FLÜCHTLINGE«

LUDWIG SCHMID-REUTTE. (1863–1909)

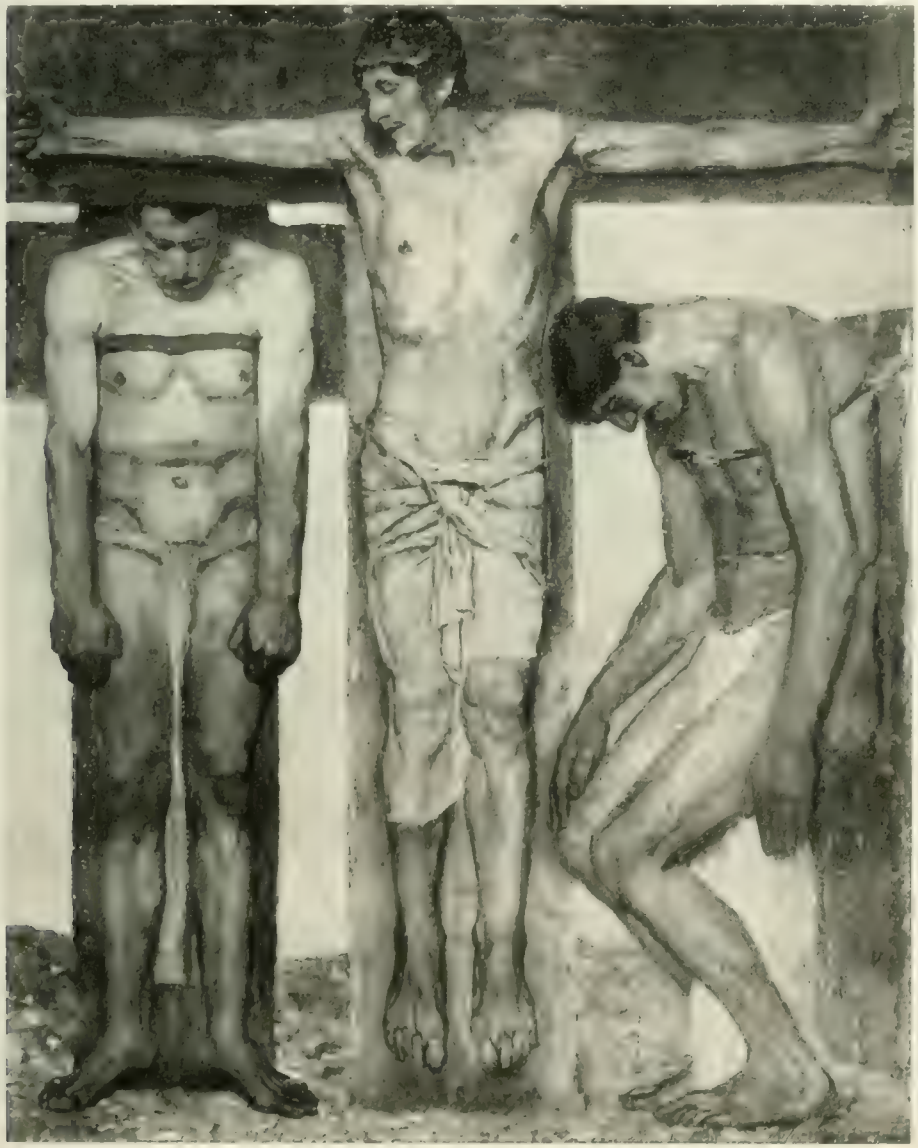
Durch alle Kämpfe des Naturalismus, Realismus, Impressionismus, der Neuromantik hindurch geht ein mächtiger Unterstrom nach monumentaler Kunst. Die monumentale menschliche Form zu finden, hat die Besten beschäftigt — und vorzeitig zu Grunde gerichtet. Feuerbach und Marées starben darüber. Auch Schmid-Reutte gehört in diese Reihe. — Schmid-Reutte hat in den achtziger Jahren, nachdem er an der Akademie zu München durch die Defregger- und Loefftz-Schule gegangen war, der Genremalerei angehört, aber gleich mit eigenem Sinn und einem unverkennbaren Zug auf Vereinfachung der Formen.

Als Maler ist er wohl dem Naturalismus verstrickt geblieben. Seine Farbe ist hell, leuchtend, seine Technik zwar breit, von unreflektierter Unmittelbarkeit und Sicherheit, aber nicht flüssig. Er zeichnet gewissermaßen mit dem Pinsel. Übergänge, Schattierungen, Vertreibungen und Lasierungen liebt und übt er nicht. Mit ein paar Pinselschlägen das Wesen einer Form herauszubringen, das ist seine Sache, seine Kunst. Auch die rein handwerkstechnische Behandlung der Farbe steht bei ihm nicht auf voller Höhe. Die Porträts und die Naturstudien bekunden das. Aber auch hier offenbart sich die dem Künstler eingeborene Wesenheit: Vereinfachung des Geschauten. Schmid-Reuttes Kunst ist also im wesentlichen höchster zeichnerischer Ausdruck, bis zur elementaren Gewaltigkeit beherrschte zeichnerische Vereinfachung und Modellierung des Sichtbaren, der menschlichen Gestalt und der Landschaft.

In den neunziger Jahren leitete Schmid-Reutte mit F. Fehr in München eine Malschule, die sich großen Rufes erfreute. Die Lehrtätigkeit scheint den Meister ganz besonders zum Studium der menschlichen Anatomie und Form angeregt zu haben. Wenigstens bilden seine Aktzeichnungen von da an den Hauptinhalt seiner Kunst. Die Vehemenz, mit der sie hingesetzt sind, ist ohne Gleichen in der zeitgenössischen Kunst. Der Meister geht allmählich von der vermittelnden, schwingenden Linienführung zu förmlich konstruktiver Behandlung der Einzelformen über, sodaß seine gezeichneten Akte, infolge der Zerlegung der einzelnen Formen in

Flächen, wie Kristalle des menschlichen Körpers erscheinen. Die gezeichneten Porträtköpfe sind von einer Sicherheit, Kraft und Lebendigkeit der Linie und des Ausdrucks, daß ihnen kaum etwas Gleichwertiges an die Seite gestellt werden kann. Der Maler ist aber doch stark genug in Schmid-Reutte, um die kristallisierte Prägnanz der Formengebung in die weichere Plastik der Lebensform zu wandeln. Immer jedoch bleibt der herb deutsche, eigenwüchsige und erarbeitete Charakter seiner Einzelfiguren und Gruppen als ein Unvergleichliches in unserer Kunst bestehen. So stark Schmid-Reutte in der Komposition war, so viel- und allessagend ist doch schon seine Einzelfigur, ohne daß er mit Effekten prunkt. Auch hier geht er auf die Elemente zurück und leitet aus ihnen den ganzen Reichtum der Figurendarstellung ab: der einzelne Mensch ist Inhalt, Maß und Symbol aller Gestalt.

Eine Schmid-Reutte-Mappe (erschienen im Verlag J. Engelhorn, Stuttgart, M. 25.—), die einen Teil der wichtigsten Schöpfungen des Meisters in übersichtlicher Weise zusammenstellt, gibt, wenigstens nach der formalen Seite hin, Aufschluß über das eminente Können des Lehrers an der Karlsruher Akademie, wo Schmid-Reutte seit 1899 wirkte. DR. J. A. BERINGER.



L. SCHMID REUTTE. »KREUZIGUNG«

AUS DER SCHMID-REUTTE-MAPPE. VERLAG J. ENGELHORNS NACHF. — STUTTGART.

PROFESSOR MAX KLINGER—LEIPZIG. MARMORBÜSTE »JAPANERIN« PHOTOGRAPHIE VON E. A. SEEMANN—LEIPZIG.

ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER
BILDH. PROFESSOR GEORG HERTING
H. BAHLSENS KEKSFABRIK-HANNOVER. DETAIL VOM VERWALTUNGSBAU SOWIE DIE STÄDT. FEUERWACHE

ARCHITEKT K. SIEBRECHT HANNOVER. H. BAHLSENS KEKS-FABRIK. »VERWALTUNGSBAU«

EIN MODERNER INDUSTRIEBAU: BAHLSENS KEKS-FABRIK.

Das, was man künstlerisch den Stil heißt, diese formale Gesamtheit aus den besten und charaktervollsten der einzelnen Werke, ist zugleich das ausgezeichnetste Denkmal derer, die innerhalb ihrer Zeit die Macht bedeuten. Insofern ist jeder gute Industriebau repräsentativ; er bedarf dazu, wie man das in früheren unklaren Zeiten wohl glaubte, weder des Pompes noch der Allegorien. Im Gegenteil, je sachlicher und selbstgewisser der Industriebau seiner profanen Aufgabe dient, desto entscheidender fördert er die Rasse seiner Art und zugleich die Klassenmacht des Fabrikherrn und des Kaufmanns. Für solche Wirkung ist Bahlsens Keksfabrik, wie sie in Hannover aufgestellt wurde, ein vortreffliches Beispiel.

Der Neubau ist als eine Ummantelung der alten, ziemlich weitläufigen, aber architektonisch unbedeutenden Fabrikanlage entstanden; er hat zwei völlig verschiedene Hauptfronten, deren eine die Räume der Fabrikation, deren andere die Kontore und die Verkaufsstätten umschließt. Die beiden Fronthäuser laufen ein wenig schräg gegeneinander. Das Haus der Kontore wurde, weil es seinem Wesen nach die Vertretung der Firma nach außen übernimmt und weil es zugleich an einer lebhaften Verkehrsstraße liegt, aus einem besonders gewählten Material, aus Travetin, errichtet; für die Fabrik nutzte man Backstein. Die beiden Materiale bestimmten zugleich den architektonischen Charakter der beiden Häuser. Das Bürohaus, das auch dem Publikum zugänglich ist, wurde bewußt horizontal gegliedert; das Untergeschoß wird durch den Rundbogen beherrscht. Rundbögen überspannen die mächtigen Einfahrten, eine ganze Reihe großer Fenster und schließlich die vier bedeutsamen Zugänge zu der dem Haupteingang vorgelagerten Halle. Durch diese Bogenstellung bekommt

ARCHIT. K. SIEBRECHT HANNOVER.
BILDHAUER PROF. GEORG HERTING.
H. BAHLSENS KEKS-FABRIK. »DER FABRIKBAU«
GES.-AUSFÜHR: RIESLE & RÜHLING—HANNOVER.

BILDHAUER PROF. G. HERTING HANNOVER. FABRIKWAHRZEICHEN AM VERWALTUNGSBAU H. BAHLSEN.

der Block, dessen Grenzkanten scharf betont sind, von vornherein eine gepflegte Sonderung; er erhebt sich sozusagen mit würdigem Anstand aus der Gleichgültigkeit seiner Umwelt. Rechts der Halle steigen drei reich ausgestattete Fenster durch zwei Geschosse; sie machen den dahinterliegenden großen Saal (der von Herrn Bahlsen für öffentliche Vorträge zur Verfügung gestellt wird) fühlbar. Sie durchbrechen zugleich bewußt das horizontale Prinzip der Fassade und machen es dadurch interessanter und wirksamer. Das weitausladende Hauptgesims und die beiden scharf profilierten Gesimse unterhalb des vierten und des zweiten Geschosses verstärken die festgefügte, sich sofort einprägende Disposition des Hauses. Der Travetin, dies lichtsaugende, weichschwingende, elastisch wirkende, durch seine willkürlichen Sprünge und oft tiefen Löcher ein wenig Romantik bergende Material, mildert solche architektonische Präzision ins Malerische. Ein zartes, warmes, gelbliches Leuchten, etwas Bernsteinhaftes, liegt wie eine Atmosphäre der Diskretion über dem Bau; die nur leise angeklopfte Plastik der Trägerputten an der oberen Fensterreihe und der verstreut in die Fassade gesenkten Zierstücke unterstützt solche Tendenz zur Materialsinnlichkeit.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Rücksicht, mit der das Haus in die Straßenwand gestellt, aus ihr gesondert und ihr doppelt fest eingefügt wurde. Es springt die äußerste Kante des Gebäudes (einer Ausbiegung der Straße folgend) so stark vor, daß sie den Zugangsstraßen von weit her als Blickpunkt zu dienen vermag. Diese Situation hat der Architekt, K. Siebrecht, genutzt; er ließ durch den Bildhauer Georg Herting auf einen weit hervorgezogenen

ARCHITEKT
K. SIEBRECHT·
HANNOVER
MALEREI
PROF. J. DIEZ·
MÜNCHEN

SITZUNGSSAAL
H. BAHLSENS
KEKS-FABRIK–
HANNOVER.

ARCHITEKT K. SIEBRECHT – HANNOVER.
H. BAHLSENS KEKS-FABRIK - HANNOVER. »TREPPENHAUS«

ENTW: AENNE KOKEN HANNOVER. KUNSTVERGLASUNG IM TREPPENHAUS. AUSF: H. MÜHLENBEIN HANNOVER.

Steinbalken eine Bronzegruppe stellen, ein plastisches Firmenzeichen, zwei Männer, die eine große Bretzel tragen. Die zuckende und klingende Silhouette dieser Gildenfahne regt sich sehr kapriziös neben der schlanken Eckkante. Eine zweite städtebauliche Aufgabe, aber wesentlich umfangreicher, gab es am Ausgang der Fassade zu lösen. Hier solten ein Bauwich stehen bleiben und ein kleineres Gebäude für die städtische Feuerwache errichtet werden. Damit wollte der Bauherr seinem Haus die rechte Nachbarschaft wahren; es wäre gräßlich gewesen, neben der Front des stolzen Kaufmannshauses irgend einen gleichgültigen Unternehmerbau sich breit machen zu sehen. Jetzt hat der Architekt seinem Werk einen sehr geschickten Ausklang geschaffen. Der Bauwich wurde hofartig erweitert; die Feuerwache bekam zwei Fronten. Sie steht wie ein größer gewachsenes Landhaus unter einem hohen Dach; zwischen ihr und dem Bahlsen-Bau liegt der Freiraum eines Gartenhofes, der durch einige Bäume, die man schonend stehen ließ, und durch den festgeschlossenen Mauerzaun eine architektonisch sehr anmutige Temperatur bekam. Ein kleines Grünidyll inmitten der Großstadt, auf die Zärtlichkeit der Kekse abgestimmt.

Für den Fabrikbau war die Stimmung des knusperig Gebackenen in höherem Grade das Thema. Es sollte eine süße Architektur werden, eine Kinder lockende, eine Märchen umsponnene. Das hätte leicht gefährlich werden können, spielerisch, jugendstilisch. Siebrecht hat sich mit seiner Aufgabe sehr gewandt abgefunden. Das ganze Haus wurde aus einem tiefvioletten Eisenklinker geschichtet; bunte Terrakotten, allerlei Gesindel aus Großmutters Zauberstube, Pfefferkuchengeister bevölkern die Fassade wie ein lustiger Bienenschwarm. Im übrigen wahrte Siebrecht den Charakter der Fabrik; deutlich sieht

man hinter den Fenstern die Treppenhäuser und die Arbeitsräume. In der Hauptgliederung zerfällt diese Front in zwei Flügelbauten und einen mittleren Torbau. Die Flügel balancieren zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen. Die Überbauung der Eingänge stößt inmitten der ganzen Masse hoch hinauf und bringt so vertikalen Schwung und abermals ein Element der Heiterkeit in das Gebäude. Die fliegende Giebellinie fördert solche motorische Tendenz. Architektonisch beurteilt, wird durch dies Hinausspringen des Zentrums eine bedenkliche Auflösung der Massen geleistet; das mächtige, in Etagen aufgeteilte, schwer lastende Dach paralysiert das Wagnis.

Auch an dieser Seite hat Siebrecht eine städtebauliche Aufgabe zu lösen gehabt. Die Straße, die an der Front des Klinkerhauses vorbeiführt, ist sehr schmal. Siebrecht nutzte nun eine Querstraße, die zwar nicht ganz aber doch ungefähr achsial zu dem Torgebäude eintritt, um eine platzartige Erweiterung zu schaffen. Er schnitt aus den der Fabrik gegenüberliegenden Eckhäusern je einen rechtgewinkelten Einsprung und drückte so die an die Querstraße grenzenden Teile der Straßenwand so weit zurück, daß eine schöne Freiheit entstand. Auf den gewonnenen Vorplatz stellte dann Herting einen lustigen Brunnen und gab damit seinen heiteren Reliefpuppen der Fabrikfront ein spaßiges Echo.

Der Innenausbau beider Häuser wurde mit großer Sorgfalt und gewähltem Geschmack vorgenommen. Die Fabrikräume und die Packsäle leuchten von Sauberkeit; Erzieher des Personals. Sehr zu loben sind die Einrichtungen der im Dachgeschoß untergebrachten Kantinen und Badestuben für die Angestellten. Dem Publikum wurde in dem Travetinhaus ein festlicher Empfangssaal bereitet; hochpaneelierte Wände, eine dekorative Decke, lustige Malereien (von Diez) und graziöse Möbel vereinigen sich zu einer heiteren Stimmung. Die eine Seite dieses Raumes ist verglast; man sieht durch die Scheiben in einen Backraum, in das Herz des Fabrikorganismus. Man sieht eine Apotheose der Reinlichkeit: das ideale und durch die geschickte Regie der beteiligten Künstler produktiv gewordene Motiv der gesamten Bauanlage. ROB. BREUER.

EINGANG ZUM FABRIKBAU VON H. BAHLSENS KEKS-FABRIK. MAJOLIKA-FRIES VON PROF. G. HERTING—HANNOVER.

* ARCHITEKT WALTER GROPIUS -BERLIN. *
REPRÄSENTATIONS-RAUM. KAMINWAND. BRONZE-RELIEF VON BILDH. R. SCHEIBE. MÖBEL NUSSBAUM MIT VERGOLD. MESSINGSTÄBEN. AUSF: VER. WERKST. F. KUNST I. HANDW.

RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER. »SCHLAFZIMMER« MAHAGONI.

NEUE RÄUME DER VER. WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK.

Eine Reihe der hier abgebildeten Räume half zu Gent die deutsche Innendekoration repräsentieren und ist dort mit Auszeichnungen bedacht worden. Man wird solche Vertretung gültig und maßgebend nennen müssen. Was das neue Kunstgewerbe an guter zwanzigjähriger Tradition und an energischen jüngsten Gedanken besitzt, wird hier trefflich gespiegelt. Der deutsche moderne Innenraum ist allmählich eine Marke von Weltruf geworden. Wertvolle Kräfte des Volksgeistes werden in ihm Gestalt. Er ist eine Leistung jenes neuen Deutschtums, das sich eben mit Ernst um die kulturelle Formung der neuen Stoffe müht. Daß dieses Streben gerade in der deutschen Innenarchitektur einige dauerhafte Ergebnisse errungen hat, kann nicht bestritten werden. Irgend etwas von zeitbeherrschender Kraft ist in ihr zu fühlen, eine zum Formsieg befähigte muskulöse Hand. Daß am Ausbau dieser ersten Erfolge noch viel zu tun ist, steht außer Frage. Aber der Impuls ist da, das Werk hat schon soviel Eigenbewegung und inneres Wachstum, daß die Vervollkommnung erfolgen muß. — In den Abbildungen sind 3 Künstler der Vereinigten Werkstätten vertreten: Bruno Paul, Walter Gropius und Rud. Alex. Schröder.

Gropius gibt Proben sehr eleganter Formung: knapp, präzis, mondän sind seine Linien und Körper. Die Kostbarkeit der Mittel steigert sich ins Preziöse: Der Tisch hat echt vergoldete Holzteile und ist überdies noch mit reicher Malerei geschmückt. Auch bei den Lehnsesseln sind die Holzteile vergoldet, der Bezug besteht aus Wollgobelin in den Farben grau, blau und orange, eine sehr erlesene koloristische Wirkung.

Das Schlafzimmer von R. A. Schröder wird hier nur in seiner Möbelanordnung erkennbar; für einen Schröder kommen die Formen diesmal etwas puritanisch heraus, das Ganze scheint auf das Gegeneinander von großer, stofflich charaktervoller Holzfläche und den Faltenkoketterien der Gewebe angelegt zu sein. Die Farbenzusammenstellung bringt Akkorde von echt Schröderischer Prägung: rotblankes Mahagoni mit schwarzen Schnitzereien, blaugrundiger

PROFESSOR BRUNO PAUL -BERLIN. »SPEISEZIMMER« MAHAGONI DUNKELROT. AUSF: VER. WERKSTÄTTEN F. KUNST I. HANDW. A.-G.

Blumen-Cretonne der Vorhänge, Tapete und Smyrnateppich grün in grün gemustert.

Bruno Paul bringt in den letzten Jahren mit Vorliebe Speisezimmer ohne hohe Möbelflächen oder doch mit niedrigen „einstöckigen" Büfetts und Kredenzen. Der Raum gewinnt dadurch an repräsentativer Wirkung, wenn die Abmessungen darnach angetan sind, diese Wirkung zu unterstützen. Andernfalls ist das Ergebnis leicht Kälte und Unwohnlichkeit; es bedarf in jedem Falle nicht geringer Kunst, die großen Wandflächen über den langen tischartigen Möbeln hinlänglich zu beleben. Im vorliegenden Falle ist dies durch kräftige Abfassung der betreffenden Wandfelder und geschickt pointierenden Wandschmuck geschehen.

Die volle Kraft seines Könnens hat er in dem weißen Speisezimmer entfaltet, „kraft und füege", wie das Nibelungenlied vom Spielmann Volker sagt. Es ist so ziemlich das Höchste an Eleganz und Eigenart, worüber das junge Kunstgewerbe Deutschlands verfügt. Man spürt darin die erarbeiteten Möglichkeiten der Formung, ein freies, durch keine Theoreme und innere Bängnisse behindertes Schalten mit Überliefertem, Neu-Errungenem und Erfundenem. Englische Elemente sind zu spüren, in den Kurven lebt etwas vom Geiste der französischen Möbelstile. Das Ganze aber ist echtbürtige deutsche Gegenwart. An denjenigen Schöpfungen Bruno Pauls, die der Künstler völlig konnte ausreifen lassen, ist die hohe Überzeugungskraft der Formen bemerkenswert. Man geht gerne mit ihm, folgt seiner Erfindung willig selbst zu den gewagteren Formen. Etwas von Notwendigkeit haben sie immer. Das war so, als er sich noch in muskulösen, gedrungeneren Formen auslebte; das ist so geblieben unter den neuen Formgedanken, die auf elegantere, leichtere, geistreichere Gestaltung zielen. Die neue Schmuckfreude kommt zu ihrem Recht. Die Grundrisse von Büfett und Kredenz sind anmutig belebt, an Stützen, Lehnen und aufliegenden Platten kehren stets kurvenreiche Linien wieder, die nicht leichtherzig dem Zeichenstift entsprungen, sondern sehr liebevoll durchempfunden sind. Eine sehr pikante Wirkung machen in den wellenartig fließenden und gebrochenen Flächen der weißen

PROFESSOR BRUNO PAUL- BERLIN. »SPEISEZIMMER« MAHAGONI DUNKELROT.
AUSF: VER. WERKSTÄTTEN F. KUNST I. HANDW. A.-G.

Möbel die schwarzen geschnitzten Schlüsselschilder. Leuchtend grüngestreifter Wolldamast liefert die Bezüge, die hellfarbigen Wände sind mit bunten Blumenfriesen nach Entwurf von Kurt Tuch eingeteilt und abgefaßt. Der Bodenbelag hat Goldton, darauf ein grauer handgeknüpfter Smyrnateppich mit leichtem Blumenmuster nach Entwurf von E. R. Weiß. Gleiche Vornehmheit und gediegene Eleganz charakterisiert das Speisezimmer in anpoliertem Mahagoni mit braunen Lederbezügen und gelben, weiß gerahmten Wandflächen. Pauls „Einfaches Speisezimmer" in dunkel gebeizter Eiche bringt im Aufbau des Büfetts, der Kredenz und der Stühle bewährte ruhige Formen, denen die geschwungenen, mit Schnitzerei verzierten Rückflächen eine gefällige Note geben. Die Farbenwirkung ist hier massiver und dunkeltoniger: Holzton, Tabakbraun und Goldton, belebt durch helle Blumenbuketts im Teppichmuster. Das Bibliothekzimmer hat die für einen solchen Raum erwünschte Ruhe und Neutralität.

So war es interessant, eine berufene maßgebende Kraft unserer Innendekoration hier bei der Bearbeitung verschiedenartiger Aufgaben zu sehen. Nichts gibt eine bessere Einsicht in das Ausdrucksregister eines Künstlers als eine derartige Vergleichung. Pauls Vielseitigkeit tritt in das beste Licht. Zugleich auch die Arbeit und das vorbildliche Streben der Firma, der Vereinigten Werkstätten, die künstlerisch und technisch mit allen Entwicklungen gegangen sind.

GOTTFRIED HINKEL.

✿

»Schöne Gebilde, das weiß auch der Ungebildetste, erfreuen nicht nur das Auge, sondern dringen ins Herz, ergötzen, belehren, begeistern und wirken mit mehr Effekt an der Bildung des Menschen als hundert andere Gegenstände, die nur auf die Erkenntnis des Verstandes berechnet sind.« Adam Sumegh

✿

»Die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unergründlichen Wahrheiten gehört.« Winkelmann.

✿

Die ästhetische Bildung führt den Menschen der Moralität in die Arme, und sollte er auf dem Wege dahin noch manchmal sich vergehen, so wird er doch ohne Brutalität sein. . . . . Betty Gleim.

PROFESSOR BRUNO PAUL – BERLIN. »BÜFETT« IN NEBENSTEHENDEM SPEISEZIMMER.

VOM ERSTEN DEUTSCHEN HERBSTSALON.

Wer den ständigen Besuchern der Ausstellungen des „Sturm“ angehört, konnte sich schon im voraus ein Bild von der Sinnesart des ersten deutschen Herbstsalons machen, der unter derselben Leitung die jüngsten Ideen in der modernen Malerei vertritt. Mit ungefähr 350 Gemälden, Zeichnungen und Radierungen stellt sich dieser deutsche Bruder des Pariser „Salon d'automne“ die Aufgabe, über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder einen Überblick zu geben, der zugleich, wie der Katalog formuliert, „das Blickfeld der Zeitgenossen erweitern wird“. Leider steht ihm aber die Stärke der Überzeugung nicht immer zur Seite, da die meisten seiner Kräfte sich in mehr oder minder genialen Explosionen verbrauchen. Aus den vom „Sturm“ im Laufe der Jahre veranstalteten Einzelausstellungen nahm man oft die wertvollsten Eindrücke mit nach Hause, vor allem wohl auch deshalb, weil in diesen Veranstaltungen stets die besten Kräfte dieser futuristischen und kubistischen Bestrebungen zu Worte kamen. Das Dargebotene ließ hier stets die Richtschnur der starken Persönlichkeit erkennen, die ihrem erstrebenswerten Ideal, wenn auch auf ungewohnten Wegen, entgegenging. Wenn aber das Absonderliche vorherrscht ohne das Suchen und Ringen des von einer künstlerischen Mission restlos Überzeugten, dann darf man sich über die energische Ablehnung auch des nicht Voreingenommenen gegenüber diesen Machwerken nicht wundern. — Echte Kunst ist stets tiefste Erkenntnis, die sich mit überzeugender Logik gibt, mag ihr Gesicht pathetisch, grotesk, bizarr, ernst oder lachend sein. Unsinnig und geschmacklos ist sie niemals gewesen, das dürfte sich mancher Aussteller in das Gedächtnis zurückrufen, wenn er sich durch allzu deutliche Proteste unverstanden fühlen sollte. Es seien hier nur zwei eklatante Beispiele aus der Art einer Kunst, die den nach Kunst Verlangenden, statt erhöht, beleidigt, herausgegriffen. So zeigt Marc Chagall auf seiner Leinwand „Rußland, den Eseln und den Anderen“ ein Weib ohne Kopf, die mit einer Gießkanne in der Hand über einer Stadt schwebt, auf deren Dächern eine Kuh anscheinend ein Lamm und einen Affen säugt. Der vom Rumpf

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. AUSF: VER. WERKSTÄTTEN F. KUNST IM HANDWERK – BERLIN.

»SPEISEZIMMER« MÖBEL SCHLEIFLACK ELFENBEINTON. BEZÜGE GRÜN GESTREIFT. WAND BLUMEN-BORDÜREN VON KURT TUCH.

getrennte Kopf tritt allein den Weg durch die Luft an. Ein verworrenes Symbol, dessen Ursprung fern von aller Kunst liegt! Severini gibt ein Porträt des bekannten Futuristenführers F. T. Marinetti zum besten, ein halbes Gesicht, dem er unter die Nase einen halben Schnurrbart aus echten (!) Haaren aufgeklebt hat. Selbst wenn man sich an eine überkommene Form nicht mehr gebunden glaubt, was im Interesse einer freien künstlerischen Entwicklung berechtigt sein mag, so fragt man doch umsonst nach der Berechtigung, die elementarste Logik und den natürlichen Geschmack zu verletzen.

Da es nicht die Aufgabe einer ernsthaften Kunstkritik ist, alle geistlosen Entgleisungen zu brandmarken, zumal diese durch ihre eigene Unzulänglichkeit gerichtet werden, so sei lediglich im Folgenden auf das kulturelle Wertvolle hingewiesen, an dem die Allgemeinheit ein begründetes Interesse hat. Das Gute bildet im Herbstsalon zwar die Ausnahme, gewährt aber dennoch unter dem großen Haufen grillenhafter Abnormitäten einige wahrhaft befriedigende Oasen. Vor allem vertreten Alfred Kubins groteske Zeichnungen, hinter denen das Grauen lauert oder schwere Träume Zentnerlasten

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. »KREDENZ« IN VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER. AUSF: VEREINIGTE WERKST.

PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»SPEISEZIMMER« DIREKTOR STERN—BERLIN.
AUSF: VER. WERKSTÄTTEN F. KUNST IM HANDWERK A.-G.

häufen, jene verständliche Richtung des Expressionismus, die das Körperliche nur umbildet, um die erlebte Stimmung zu schaffen. Vortrefflich ist Kubin u. a. der „Frost“ gelungen, in dem die zu leblosen Kristallen gewordenen Tannen starr vor Kälte stehen. Franz Marc zeigt sich wie immer als empfindsamen Lyriker, der die Tierseelen in seine Bilder hineinschreibt. Die philosophische Ruhe der Pferde, die erschütternde Unabänderlichkeit in den „Tierschicksalen“ und die wilde Gier in den gestreckten Rücken hungriger Wölfe weiß er in gleicher Art vortrefflich zu vermitteln. Auch Kandinsky, der sich nach seiner eignen Theorie gänzlich vom Körperlichen abwendet und sich in Farbenmelodien erschöpft, wirkt überzeugend durch die Ehrlichkeit seiner Absichten und die erstaunlichen Farbenharmonien, von denen nicht selten eine dem Wesen der Musik verwandte Wirkung ausgeht. In Karl Menses „Fluß mit Segelboten“, August Mackes Tanzbild „Nijinsky“ und Lyonel Feiningers „Radrennen“ sind lebendige Bewegungsmotive von anschaulicher Eindringlichkeit geschaffen worden, während Stanislaus Stückgold durch ein in der Koloristik eigenartiges, jedoch seelisch erlebtes Porträt eines jungen Mädchens eine nicht alltägliche künstlerische Befähigung nachweist. Wie ein echter Künstler in die Natur eindringt, sie erlebt und seine Erfahrungen ohne Absurdidäten verständlich zu geben weiß, tut die dem Herbstsalon angegliederte kleine „Henry Rousseau Gedächtnisausstellung“ kund. Rousseau treibt eine romantische Sehnsucht nach dem innersten Wesen der Welt, das er uns in seinen tropischen Märchen nicht minder miterleben läßt wie in der glasigen Luft der Winterkälte oder in der „Liebe der Vögel“.

Besonders mit Rücksicht auf das dargebotene Wertvolle ist es bedauerlich, daß der Herbstsalon nicht überall eine strenge Auswahl gegenüber unfertigen künstlerischen Experimenten getroffen hat. Solche Versuche sollten die Ateliers der Künstler niemals verlassen, sie schädigen durch ihre innere und äußere Unausgeglichenheit eine ganze Bewegung, die im Grunde doch eine ernsthafte Beachtung verdient. Wir setzen unsere Hoffnung auf den nächstjährigen Herbstsalon, dem jeder, der die modernsten Kunstbestrebungen mit Sympathie verfolgt, eine peinlichere Sichtung des auszustellenden Materials und somit wenigstens einen relativ größeren Reichtum an echten künstlerischen Leistungen wünschen wird. . . . DR. WALTER GEORGI.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. »BÜFETT« IN NEBENSTEHENDEM SPEISEZIMMER.

PROF. BRUNO PAUL—BERLIN. »SERVIERTISCH« IN NEBENSTEHENDEM SPEISEZIMMER. AUSF: VEREINIGTE WERKST.

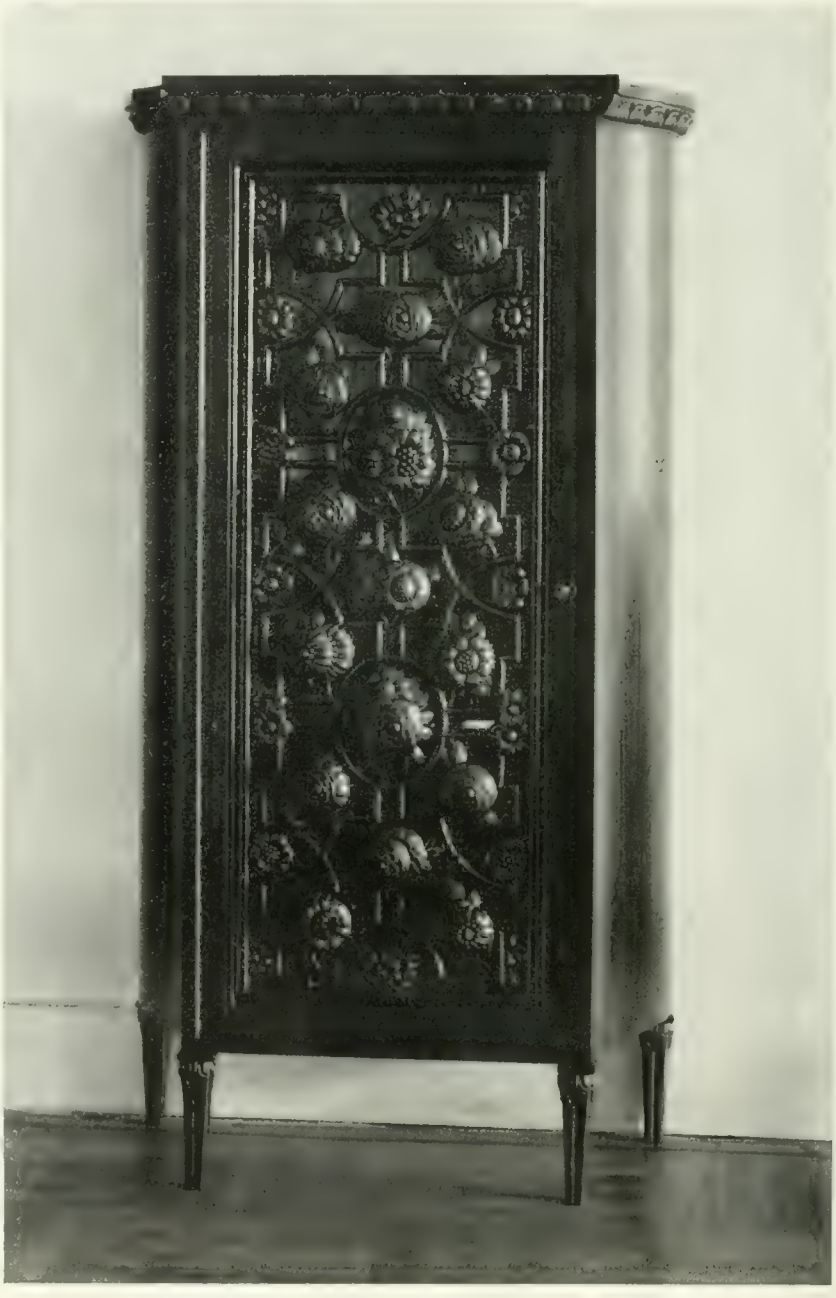
PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. »BIBLIOTHEK« DUNKEL MAHAGONI, TAPETE GRÜN.

WALTER GROPIUS—BERLIN. »ANRICHTE« NUSSBAUM MIT VERGOLD. MESSINGSTÄBEN. MARMORPLATTE.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. »EINFACHES SPEISEZIMMER« EICHE.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. »BUFETT« IN OBENSTEHENDEM SPEISEZIMMER.
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G.

BERLIN. Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk haben in ihren Geschäftsräumen in der Bellevuestraße in Berlin eine Ausstellung von Metallarbeiten und Geschmeiden des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, Hagen i. W., eröffnet, zu welcher eine Ausstellung englischer Gläser sich gesellt. Es ist dies eine der zahlreichen Wanderausstellungen, die das Museum veranstaltet zur Erziehung des großen Publikums sowie der Handel- und Gewerbetreibenden. — Die Berliner Ausstellung des Museums bringt künstlerisches Kleingerät und zeigt einen bereits erfreulich hohen Stand unseres modernen Kunstgewerbes. — Durch kunstgewerbliche Delikatesse fallen besonders Metallarbeiten von Josef Hoffmann-Wien auf. Erzeugnisse der Goldschmiedekunst: Becher, Pokale, Service. Pompöse Stücke! Weiter schöne Silberarbeiten von Lettré–Berlin sowie R. A. Schröder–Bremen, dem bekannten Raumkünstler. Von letzterem (sowie von Hystak-Berlin) sind auch einige besonders reizvolle Schmuckgegenstände zu sehen. — PALLMANN.



PROFESSOR BR. PAUL-BERLIN. »GLÄSER-SCHRANK« MAHAGONI. REICHE SCHNITZEREI.

VEREINIGTE WERKSTÄTTEN F. KUNST IM HANDWERK A.G.-BERLIN, MÜNCHEN, BREMEN, HAMBURG.

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ-BERLIN

VERKAUFSRÄUME, BELLEVUESTRASSE. RICHARD L. F. SCHULZ BERLIN.

BELEUCHTUNGSKÖRPER UND KUNSTGERÄTE. RICHARD L. F. SCHULZ–BERLIN.

Von einem vielbeschäftigten Architekten, der durch seine ausgedehnte Baupraxis mit handwerklichen Betrieben jeglicher Art die lebhaftesten Beziehungen unterhält, wurde jüngst, in einer erregten Debatte über die gegenwärtige Leistungsfähigkeit des Handwerks, energisch der Behauptung einer eifrigen Mehrheitspartei widersprochen, die der allgemeinen Ansicht Ausdruck gab, daß heute nicht einmal mehr das einfachste Gebrauchsgerät zweckmäßig und technisch richtig hergestellt werden könne. Im Gegenteil, so führte der Architekt etwa aus, die Handwerker können technisch heute eher zu viel als zu wenig; sie werden in technischer Beziehung jeder, auch der übertriebensten Forderung gerecht. Nur eben darin liegt der verhängnisvolle Fehler, daß die Forderungen in dieser Hinsicht fast stets überspannt und daß das technisch Widersinnige von ihnen ernsthaft verlangt wird. Mit unersättlicher Begierde sucht man, um aufzufallen und durch Originalität zu verblüffen, nach neuen Formen für Gegenstände und Geräte, für welche die endgültige Form anscheinend längst schon gefunden ist. Zu diesem falschen Gebahren wird das Handwerk durch das Übermaß an neuen technischen Hilfsmitteln verleitet, für die es überall noch an den wohltätigen Hemmungen erprobter Werkstattüberlieferung fehlt. Die schwierige und wenig dankbare Aufgabe der Zeit ist es daher, für das Handwerk sozusagen eine neue Tradition in Angebot und Nachfrage zu entwickeln, das Qualitätsgefühl hüben und drüben, beim Produzenten wie beim Konsumenten, zu erziehen. Zu diesem Ziele sind der Gegenwart Männer vom Reformatorengeist eines Ruskin und Morris zu wünschen, die in solcher erzieherischen Arbeit etwas wie ein Lebensschicksal erkennen und einer rastlosen Propaganda der Tat ihre ungeteilten Kräfte zu widmen bereit wären.

Etwas vom Geist dieser einseitig Überzeugten steckt in dem Handwerker und Kaufmann Rich. L. F. Schulz, dessen Vater Otto Schulz schon eine bekannte Bronzewarenfabrik besaß. Schulz

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ—BERLIN

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ—BERLIN

AUS DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN — RICHARD L. F. SCHULZ—BERLIN.

ist ein leidenschaftlicher Fanatiker der Qualität, nicht als Amateur, der ihr aus müßigem Sammelsport nachstellt, sondern, was wichtiger und wertvoller ist, als Praktiker, der an die siegende Kraft des Guten glaubt und fest entschlossen ist, für diese Überzeugung auch ein Kapital zu wagen. Dieser gesunde und lebensstarke Optimismus gab ihm den Mut zu einem kühnen und vielversprechenden Unternehmen, das in Berlin bisher ohne Beispiel gewesen ist. Er hat vor wenigen Monaten in einem der vielen neuen Geschäftshäuser, die während der letzten Jahre in der Bellevuestraße — einst die vornehmste Wohnstraße des Berliner Westens — erbaut worden sind, einen mit weltbürgerlicher Eleganz eingerichteten Laden eröffnet, der als eine Art Spezialgeschäft für kunstgewerbliche Qualitätsarbeit gelten möchte. Der geflissentliche

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ BERLIN

AUS DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN — RICHARD L. F. SCHULZ—BERLIN.

Ehrgeiz dieser neuartigen Gründung besteht in der programmäßigen Ausschließung aller Kompromisse: mit betonter Absichtlichkeit wird hier verzichtet, den modischen Allerweltsgeschmack eines parvenuhaften Großstadtpublikums zu befriedigen. Es wird einmal mit jenem gebildeten Kundenkreis gerechnet, der gute, nicht neue oder originelle Muster sucht und der das Gewünschte bisher in den stets „reichassortierten Kollektionen" der berufenen Spezialgeschäfte vergeblich zu finden hoffte. Zum andern aber wird namentlich der Zuspruch derer erwartet, die dem eigenen Geschmack nicht zu vertrauen wagen, weil ihr Qualitätsgefühl unsicher und nicht genügend geschult ist, und die daher für ihre Einkäufe eines zuverlässigen Geschäftes bedürfen, wo sie, aller Zweifel behoben, nur aus dem bewährt Guten zu wählen brauchen. Denn es ist der oberste Grundsatz dieses Geschäftes, nur handwerkliche Arbeit ersten Ranges zum Verkauf zu stellen.

Auf dem blankgerahmten Türschild des neuen Ladens steht, kurz und einfach, in klaren, schön geschwungenen Buchstaben zu lesen: „Richard L. F. Schulz, Beleuchtungskörper und Geräte" und darunter ist, gleichsam erläuternd, angemerkt: „Werkstätten Berlin SW. Alte Jakobstraße 156/157". Die geräumige Auslage ist mit den mannigfaltigsten und erlesensten Erzeugnissen kunstgewerblicher Arbeit, mit Stoffen und Gläsern, mit Porzellan und silbernen Geräten angefüllt. Und betritt man den Laden,

AUS DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN. AUFGANG ZU DEN OBEREN RÄUMEN.

so befindet man sich in einem behaglichen, bis zur Decke vertäfelten Raum, der wie die Diele eines vornehmen Landhauses anmutet und mit allerlei alten Möbeln und Bildern ausgestattet ist. Von hier führt eine breite Holztreppe in geschwungenem Lauf zu den Ausstellungsräumen des oberen Stockwerks, die mit behaglicher Würde und unter Vermeidung unangebrachter Repräsentation nach Entwürfen von Karl Mossner eingerichtet sind.

Hier hat Schulz den Erzeugnissen seiner Werkstatt, welche die Herstellung von Beleuchtungskörpern als Spezialität pflegt, einen wirkungsvollen Rahmen geschaffen. Von den Leistungen dieser Werkstatt, die auf den Berliner Metallguß vorbildlich gewirkt hat, ist mit respektvoller Anerkennung zu sprechen. Schulz hat sich redlich bemüht, die Künstler, die er zum Entwerfen neuer Typen und Formen herangezogen hat, zu den technischen Traditionen seines Handwerks zu erziehen, und auf dieser fördernden Zusammenarbeit von Künstler und Fabrikant beruht nicht zuletzt der verdiente Erfolg seiner Erzeugnisse. Denn nur so konnte es gelingen, mit der höchsten Vollendung der Gußtechnik auch die stilistisch klare und überzeugende Form zu gewinnen. Diese Stilform aber, welche die kunstgewerbliche Bewegung als die Frucht eines gewollten Kulturprogramms vergeblich zu züchten versuchte, vermag nur auf dem Boden lebendiger Werkstatt-Traditionen natürlich zu wachsen und zu reifen. W. C. BEHRENDT.

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ–BERLIN
GESAMT-ARCHITEKTUR: KARL MOSSNER.

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ-BERLIN

AUS DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN RICHARD L. F. SCHULZ—BERLIN, BELLEVUESTRASSE 14.

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ—BERLIN

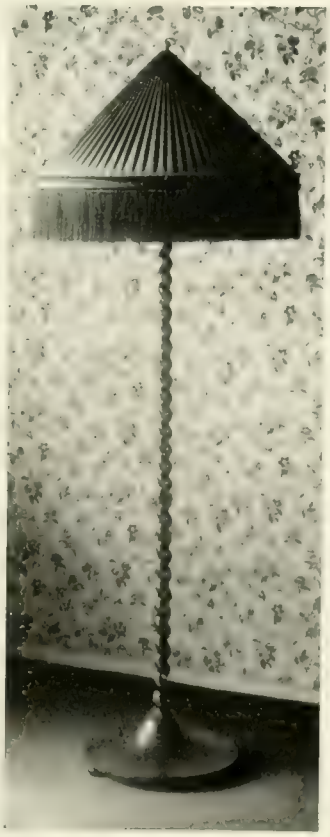
AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ–BERLIN

AUS DEN AUSSTELLUNGS-RÄUMEN
VON RICHARD L. F. SCHULZ–BERLIN

KLINGERS „JAPANERIN“. Diese jüngste Plastik Max Klingers gehört zugleich mit zu seiner besten Kunst. Als Bildhauer will man ihn heute nicht gelten lassen, als Maler auch nicht, und nur der Radierer hat seinen gesicherten Ruhm. In Wahrheit werden wir dieser komplexen Erscheinung nicht mehr ganz gerecht. Der Durchschnitt der künstlerischen Produktion bei uns ist hoch. Und doch wird man sich eines Tages sagen, daß diese Kunst nur wertvoll sei im Durchschnitt. Menschen von überragender Bedeutung sind vielleicht schon geboren. Aber solange wir sie noch nicht sehen, sollten wir uns jener nicht ganz entwöhnen, die zum Glück noch unter uns sind. Selbst die Gegner von Klingers Kunst haben die große Persönlichkeit stets respektiert. Und dieses „Porträt einer Japanerin“ zeigt ihn auch als Plastiker von hohem Rang. Klinger sieht das Modell nicht mit den Augen unserer jungen Bildhauer. Man erkennt deutlich den Zusammenhang seiner Kunst mit dem Realismus vor Rodin, Maillol u. Minne. Die leise betonten Formen dieses mädchenhaften Körpers, die ein wenig melancholischen und rührend graziösen Kurven der Linienführung, die sparsame Bewegung der glatten Oberfläche – diese letzte meisterliche Einfachheit ist das Produkt einer erlesenen seelischen und handwerklichen Kultur. Was seine Kunst von dem Bildhauer-Realismus der vorigen Generation unterscheidet, das ist die Durchgeistigung der Formen. Er bringt das tote Material zum Reden und fast zu sehr. Der hübsche Kopf des Modells, dessen mongolischen Typus man kaum erkennt, erscheint so ähnlich in der charakteristischen Drehung nach rechts, der Blick der Augen (mit den tief gebohrten Pupillen) ist so beobachtend, fast lauernd, daß man sich dem Bereich dieser aktiven Figur lieber entzieht. Das sind Nebenwirkungen von Klingers Kunst, mit denen wir zu rechnen gewohnt sind. Das reizvolle Auf und Ab bewegter Formen aber, die beglückende Empfindung, daß alle diese Einzelformen Elemente einer höheren künstlerischen Ordnung sind, bedeuten dem Kenner mehr als die Einfühlung in eine noch so interessante Psyche. Freilich nannte Klinger dies Werk mit gutem Grund ein „Porträt“. Es ist sogar ein bedeutendes Kunstwerk geworden, mit vielen meisterlichen Einzelheiten. E.B.

LEUCHTERKRONEN VON RICHARD L. F. SCHULZ BERLIN.

STEHLAMPEN MIT SEIDENSCHIRMEN.



STEHLAMPEN UND HÄNGELEUCHTER
VON RICHARD L. F. SCHULZ BERLIN

AUS DEN NEUEN VERKAUFSRÄUMEN BERLIN, BELLEVUESTRASSE 14.

LAMPEN, GLÄSER, SCHREIBZEUG ETC. AUS DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN VON RICH. L. F. SCHULZ—BERLIN.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

NOVEMBER 1913.

KÖLN. Der Kölnische Kunstverein hat seine erste Ausstellung in Verbindung mit Paul Cassirer in seinen neuen Räumen eröffnet. Alles ist ausgeschieden, was nicht als abgeklärt und reif erscheinen könnte. Neben den besten Künstlern der neuen französischen und deutschen Malerei halten sich einzelne Werke rheinischer und westdeutscher Künstler gut. So zeigt Westendorp ein farbenfreudiges Stilleben, Heinrich Nauen helle, lichtumflossene Blumenstücke, die zu dem farbig Reinsten und Hellsten gehören, was die Ausstellung bietet. Ernst Isselmann bringt Lithographien mit Darstellungen der Industrie, die Düsseldorfer Eugen Kampf, Bretz, Kuckuck und Klein-Diepold bringen einfache Landschaften. Es sind also Ansätze da, die zeigen, daß die westdeutsche Kunst nicht ganz ausgeschaltet werden soll. Die eigentliche Ausstellung ist geschickt zusammengestellt. Die Auswahl der Bilder und die Art, wie sie gehängt wurden, wie die einzelnen Räume als reich gegliederte Einheiten künstlerischer Wirkungsmöglichkeiten gestaltet sind, ist für Köln leider noch neu. An der Spitze stehen die Franzosen: Manet mit seiner „Bar aux Folies Bergères", Monet mit zartfarbigen hellen stimmungsreichen Landschaften, Sisley mit seinen feinen perlgrauen Tönen, die so vielfältig und reich schillern, Pissarro mit seiner leuchtenden Malerei des Lichtes und der Sonne, noch herauswachsend aus der alten Art, noch hier und da haftend an den dunkeln, braunen Schatten. Weiterhin sind vertreten Renoir, Courbet, Géricault, Toulouse-Lautrec, Cézanne, van Gogh, von Deutschen mit ausgezeichneten Werken Liebermann, Trübner, Slevogt, Marées, Uhde, Menzel und Schuch mit einem wundervollen Stilleben. Dann Habermann, Leistikow, Corinth; von den Neueren Beckmann mit einer Kreuzigung und einer Strandlandschaft, von Brockhusen und Rösler mit Landschaften von sinnfälliger Ausdruckskraft. Die Ausstellung weist in Andeutungen auf alle bedeutsamen Wege, die die neue Malerei in ihrer Entwicklung aus dem Zwange altmeisterlicher Schulung und Anschauung zu einer neuen Freiheit und Ausdrucksgestaltung gegangen ist. Sie beweist außerdem, daß die neueste Malerei einzelne Züge besitzt, die sie völlig trennt von allem, was vordem gewesen, die sie hinauswachsen läßt, in ein Gebiet, das selbst den Impressionisten unbekannt war: in die blühende Frische und ausdrucksstarke Macht der reinen Farbe.

Die Ausstellung der Kölner Kunstgewerbe- und Handwerkerschule beruht in der Hauptsache auf den Ergebnissen der vorbereitenden Klassen. Landschaftsmalerei, stilisierte Naturformen, Aktzeichnungen, Bildhauerarbeiten schaffen das übliche Bild. Daß im einzelnen die Formensprache der Lehrer herrscht, bedarf kaum der Erwähnung. Eigentlich Persönliches ist kaum in Andeutungen herauszulesen.

In den Fachklassen sind einzelne gute Ergebnisse. Professor Nigg hat in Daenert, W. Beyer, A. Müller, Frl. Thormählen Schüler gefunden, deren Arbeiten, Buchschmuck, Vorsatzpapiere, Druckanordnungen, Einbände sich über das Schülerhafte erheben. Hier herrscht Klarheit der Formvorstellung, Reife des Farbensinnes, ein sicheres Gefühl für die Gliederung und den Aufbau der Fläche. Inwieweit die schöpferischen Kräfte einer phantasievollen Gestaltung sich hervordrängen werden, kann erst die Zukunft lehren. Das Eine nimmt für diese Arbeiten jedenfalls ein: sie sind nicht alle gleichartig; sie lassen erkennen, daß jeder Einzelne seine Formen aus freiem Willen und ohne Zwang und Einengung in Gesetze schaffen darf. Weniger glücklich sind die Stickereien, Batikarbeiten und bedruckten Stoffe, die eine zu große Gleichförmigkeit aufweisen, wenngleich den Kissen und Decken, die Frl. E. und M. Ost und Frl. Adenauer entwarfen, ein gewisses Formgefühl nicht abzusprechen ist.

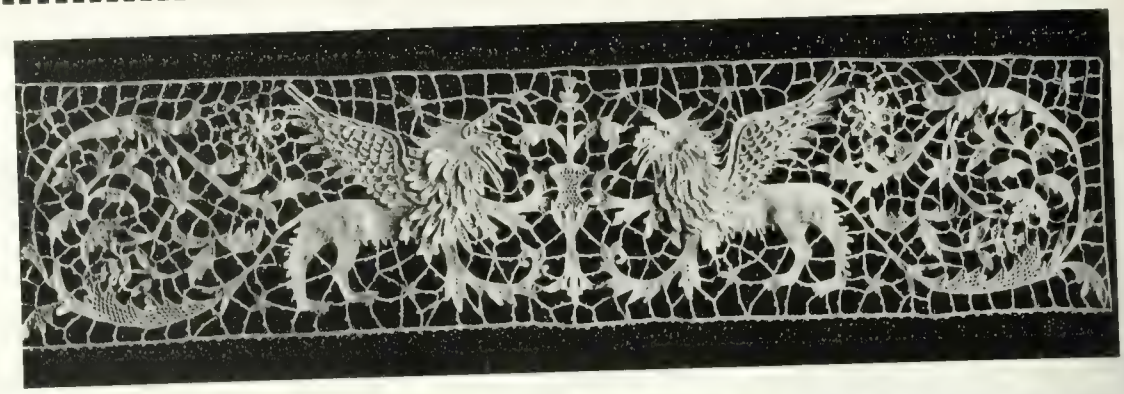
In der Bildnerei sind die Arbeiten der Schüler des Bildhauers Wallner künstlerisch aufgefaßt. Zwar lebt in allen der völlig gleiche Stil, die völlige Übereinstimmung der Art des Schnitzens, der Schaffung verschiedener Raumschichten, der Hervorhebung von Ausdruckswerten durch einzelne betonte Glanzlichter. Was wichtiger ist: diese Arbeiten sind alle stofflich empfunden; ihre Formen sind entstanden aus der Technik des Schnitzens. Da aber jedes Eigene der Schüler fehlt, fragt es sich, inwieweit hier Dauerndes und Entwicklungsfähiges übermittelt wurde. Alles übrige fällt aus den Grenzen des Kunstgewerbes heraus oder erreicht in seinem Werte noch nicht die übliche Durchschnittsleistung. Unangenehm wirkt die Anordnung der Ausstellung. Hier wurde jeder Gesichtspunkt des Künstlerischen oder des Geschmackes ausgeschaltet. Selbst einzelne Gruppen, die zu einer einheitlichen Wirkung hätten zusammengefaßt werden können, bieten nur ein Nebeneinander willkürlicher Farben und Formen. So wurde eine Wirkung der Textilarbeiten durch ihre Anhäufung und die Art, wie die Farben sich gegenseitig beeinträchtigen, vereitelt. Gerade auf diese Dinge der Anordnung müßte man großen Wert legen, damit die Schüler wenigstens zu einer höheren Geschmacksbildung erzogen würden. Im Künstlerischen bleibt ja allzu häufig jede Möglichkeit der Erziehung ein Traum. — G. E. L.

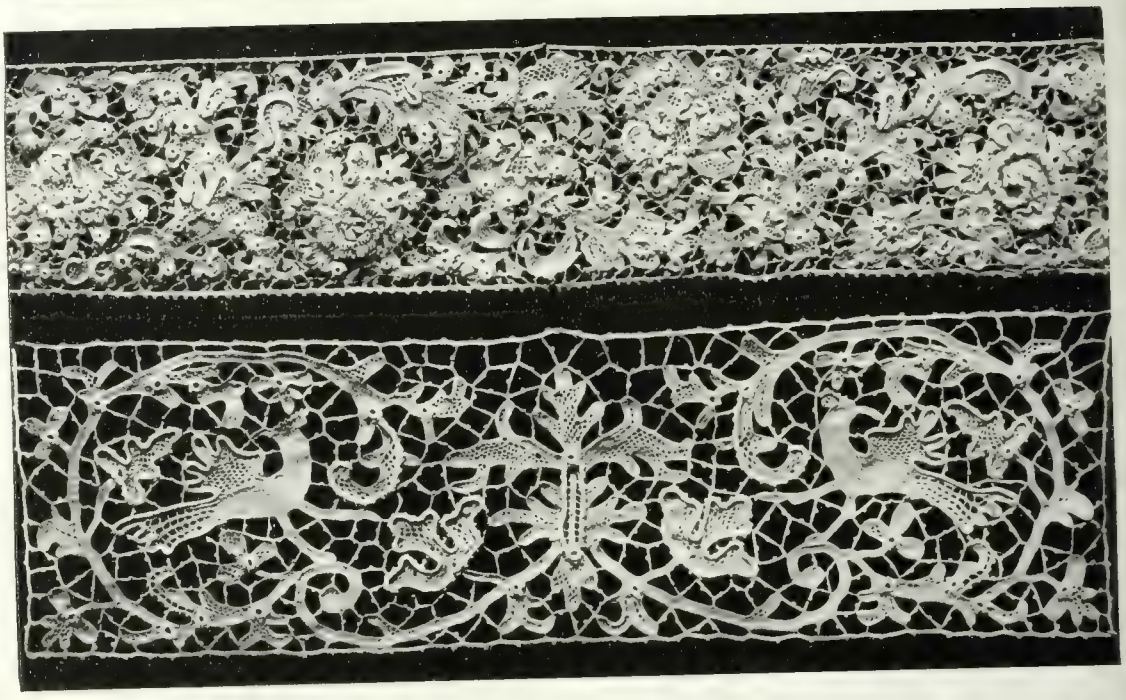
A. SOMOFF-MIKHAILOFF ST. PETERSBURG. TASCHE MIT BÄNDCHEN-NÄHARBEIT UND PERLEN.

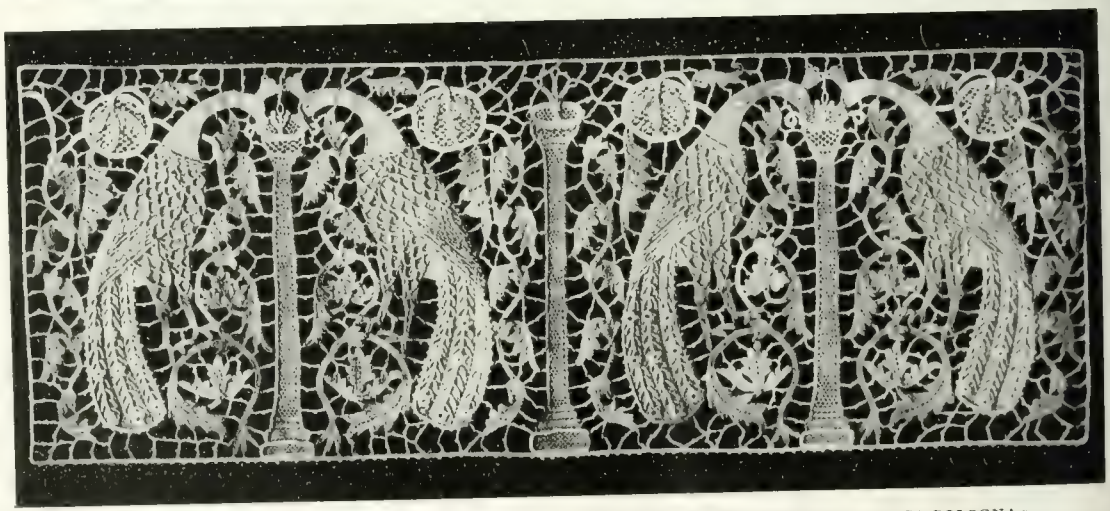
LEIPZIG. Als erfreulichen Auftakt zu den Veranstaltungen dieses Winters brachte der Kunstverein im September und Oktober drei Kollektionen sehr verschieden gearteter Künstler. Der Dresdener Ernst Müller-Gräfe erwies sich in zahlreichen Studien zu den im Entstehen begriffenen Wandbildern für das herzogl. Museum in Altenburg als ein sehr beachtenswerter Konkurrent um das hohe Ziel eines dekorativen Flächenstils mit den Mitteln impressionistischer Technik. Vor allem die beiden großen Kartons „Die Gestrandeten“ und „Die Badenden“ in ihrer zarten Harmonie lichter und reiner Farben interessieren durch glücklich erfundene Bewegungsmotive zahlreicher Figuren, die mit überlegener Sicherheit auf der Fläche verteilt sind. Als Impressionist vermeidet Müller-Gräfe lineare Stilisierung und geometrische Komposition. Er stellt seine Farben unter die Herrschaft eines dekorativen Prinzips, das er im Anschluß an Renoir fand. Ihm liegt vor allem das Weiche, Anmutige, Idyllische und hier drohen ihm auch Gefahren: das sind die allzu zärtlichen Harmonien allzu zahlreicher Farben, das Übermaß auch der zeichnerischen Mittel. – In den Bildern Hugo Gugg's beherrscht eine zarte und vornehme Geistigkeit die durchaus einwandfreien malerischen Mittel. Man sieht Landschaften, Porträts, Figurenbilder aus den Jahren 1908 — 1912, altmeisterlich im Handwerk und an Böcklin, Welti und Haider erinnernd, später offenbar von Marées beeinflußt („Der Reigen“). Die Bilder für ein Musikzimmer jedoch (von 1912), vereinfacht in Form und Farbe, zeigen deutlich ein Einlenken in moderne, fast expressionistische Ziele der Malerei. – Der in Berlin lebende Schad-Rossa ist ungleichwertig in seiner Produktion. Man sieht sehr vereinfachte und in gutem Sinne dekorative, figürliche und landschaftliche Motive aus Spanien und Portugal. – Der Kunstsalon P. H. Beyer und Sohn hat sich in dem von Licht erbauten stattlichen Hause der Leipziger Feuer-Ver-

sicherungs-Anstalt am Thomasring neu und geschmackvoll installiert und uns eine erste Herbst-Ausstellung soeben eröffnet. Sie bringt neben einigen älteren Bildern (hübschen Porträts von Daniel Caffé und F. A. Tischbein) eine repräsentative Sammlung von Gemälden und Zeichnungen neuerer Künstler. Menzel, Liebermann, Corinht, Slevogt, Zügel, Thoma, Schönleber etc. sind vor allem vertreten. Zu erwähnen ist außerdem noch eine interessante Kollektion des jungen und sehr begabten Leipzigers Franz Nitsche-Nietzsche, Porträts, Holzschnitte, Radierungen und endlich Figurinen und Dekorationsentwürfe für Theaterzwecke in Aquarell. Überlegene technische Gewandheit, Geschmack und besonders in den graphischen Arbeiten originelle und geistvolle Erfindung machen, daß man, überrascht, sich vornimmt, den Weg dieses Talentes weiter zu verfolgen. — DR. EWALD BENDER.

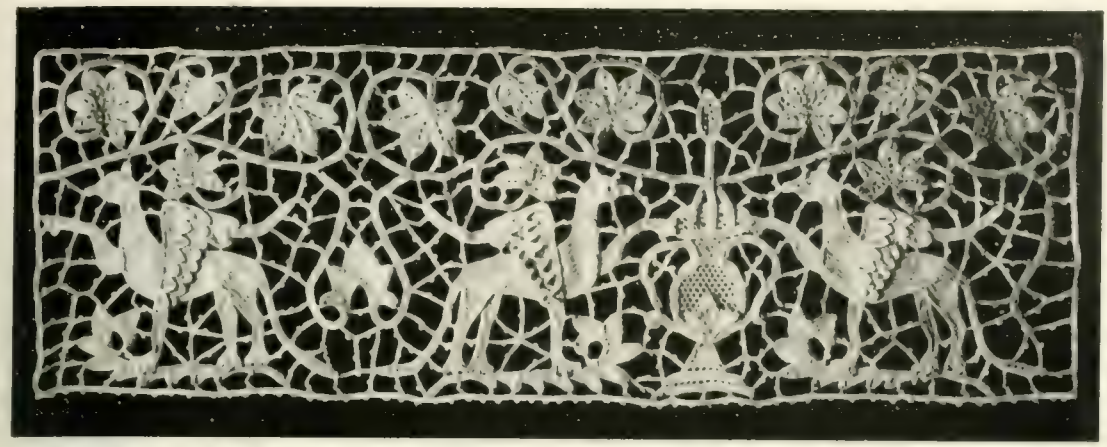
A. SOMOFF-MIKHAILOFF—ST. PETERSBURG. TASCHE MIT BÄNDCHEN-NÄHARBEIT UND PERLEN.

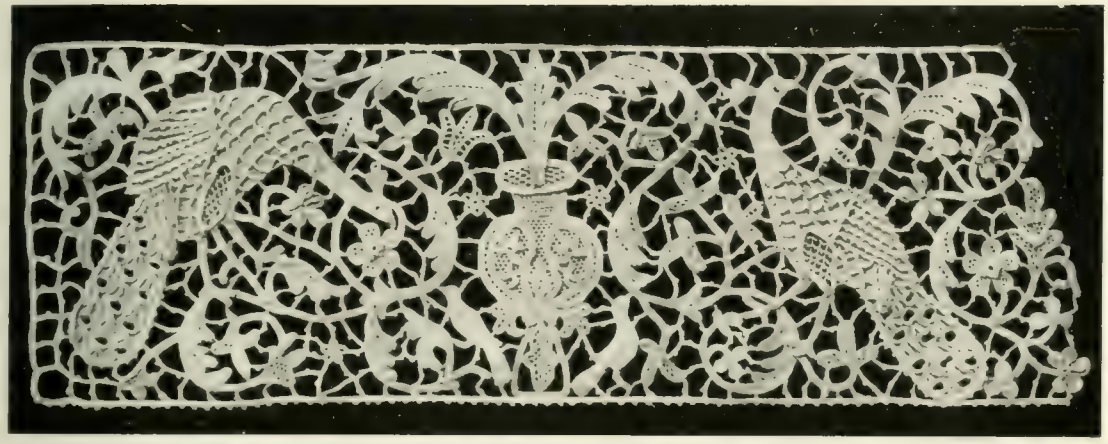


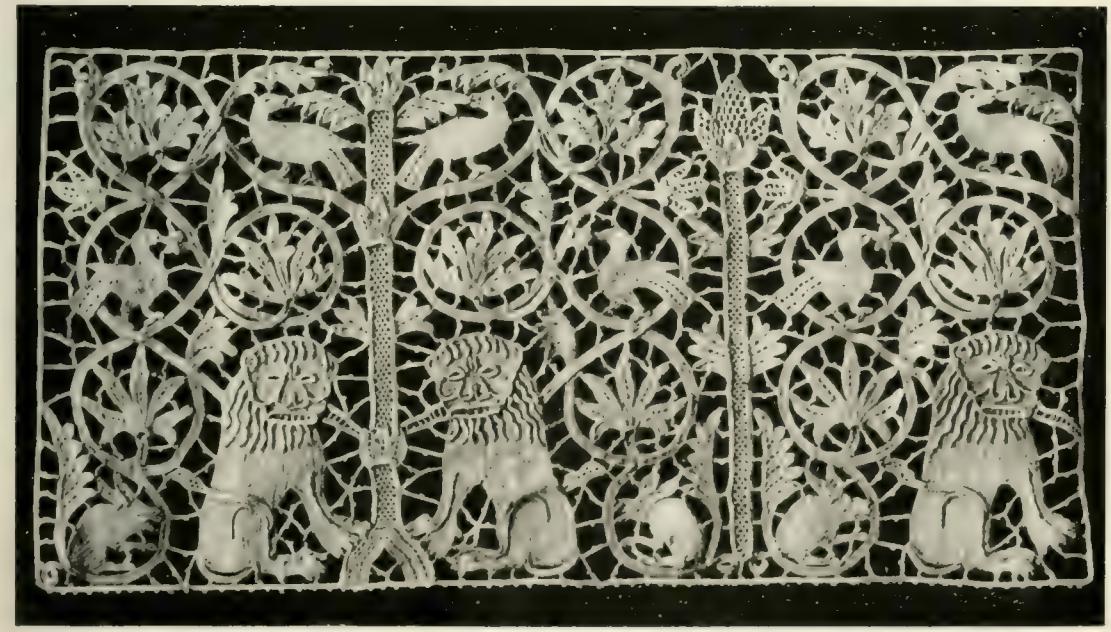




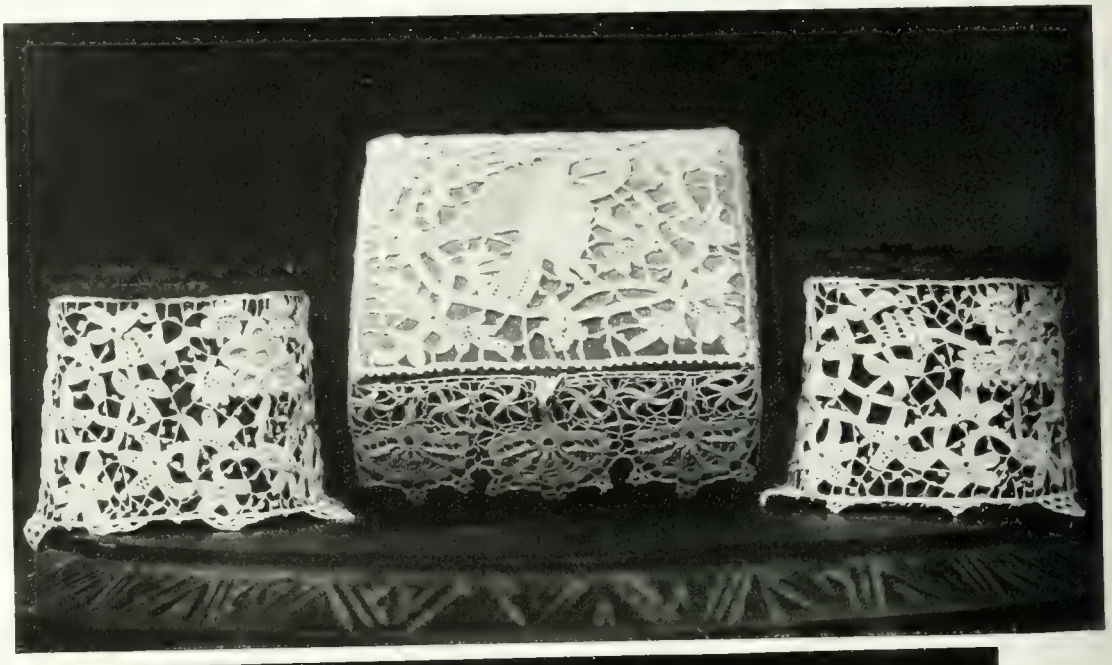
SPITZENSCHULE BECCADELLI - BOLOGNA. NEUE PRUNKSPITZEN IN HÄKELTECHNIK »PUNTO BOLOGNA«







SPITZENSCHULE BECCADELLI—BOLOGNA. NEUE PRUNKSPITZEN IN HÄKELTECHNIK »PUNTO BOLOGNA«



SPITZEN-
SCHULE
BECCADELLI-
BOLOGNA

SPITZEN
IN HÄKEL-
TECHNIK
»PUNTO
BOLOGNA«

SPITZEN-SCHULE BECCA-DELLI.

HÄKEL-SPITZEN. ANWEN-DUNG DER SPITZEN.

PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER—HAMBURG. DIE NEUE KUNSTGEWERBE-SCHULE, HAMBURG.

HAMBURG. Die neue staatliche Kunstgewerbeschule. Der Bau ist die erste Arbeit, die Prof. Fritz Schumacher, als ihn Hamburg zum Baudirektor berief, der Stadt geschenkt hat, und eine Schöpfung, die die Art des Baukünstlers besonders glücklich bezeugt. Mit zwei Flügeln umschließt der Hauptbau einen Schmuckhof, der von einer blumengezierten Pergola und dem Eingangspavillon umgeben ist. Ein Stück entfernt, an der Uferstraße, ist das Werkstättenhaus errichtet, damit der Lärm der Maschinen und Geräte die Stille des Ateliers im Hauptgebäude nicht stört. Der Verbindungsbau zwischen diesen beiden Hauptkörpern konnte eine sehr eigenartige Erscheinung dadurch empfangen, daß sein Obergeschoß als glasgedecktes Pflanzenhaus ausgebildet wurde. Im Innern hat der Bau eine Anlage von ausgesprochener architektonischer Schönheit in dem zwei Geschosse durchgreifenden Treppenhaus, das ein Glasfenster aus farblosen Schliffgläsern nach dem Entwurf von Professor C. O. Czeschka ziert. Auch sonst sind dem Bau Kunstgebilde von der Hand der an der Anstalt tätigen Künstler gestiftet worden: zwei große dekorative Füllungen aus glasiertem Ton zu beiden Seiten des Eingangs, ein Zierbrunnen im Hof, zwei Tierfiguren auf der Brüstung des Pflanzenhauses und ein Marmorrelief im Treppenhaus von Professor Richard Luksch, dekorative Füllungen an den Wänden des Baues von Bildhauer Bossard. Die Wände der Aula werden Wandgemälde von Professor W. von Beckerath empfangen.

Mitte September hat die Schule ihre Arbeit in dem neuen Bau begonnen. Damit hebt für die Kunstgewerbeschule Hamburgs ein neuer Daseinsabschnitt an. Mit ihren ausgedehnten und reich ausgestatteten Werkstätten nimmt die hamburgische Anstalt unter den deutschen Kunstgewerbeschulen eine einzigartige Stellung ein. Der Anstalt stehen nun Schlosserei und Tischlerei mit Maschinenbetrieb, Holzbildhauerwerkstatt, keramische Werkstatt mit chemischem Laboratorium, Goldschmiedewerkstatt, Werkstatt für Email, Werkstatt für Graveure, Buchbinderei, Druckerei, photographische Anstalt und Reproduktionsanstalt, Werkstätten für Stickerei und Weberei zur Verfügung. Die künstlerische Arbeit wird sich so in Zukunft auf einem breitesten Unter-

PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER · HAMBURG. KUNSTGEWERBE-SCHULE, HAMBURG (EINGANGSSEITE).

bau handwerklicher Schulung und Übung aufbauen. Als Hilfsmittel hierzu dienen das Gewächshaus und der Garten der Anstalt, ein gewisser Bestand an lebenden Tieren, zwei Aktsäle, eine Lehrmittelsammlung und die Bibliothek. Die Einweihung des neuen Schulhauses fand am 18. Oktober statt. –

DR. W. N.

BERLIN. 1. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 1913. Anfang Oktober fand in Berlin der erste Kongreß der Ästhetiker und Kunstwissenschaftler statt. Viele fremde Wissenschaftler nahmen außer der großen Zahl deutscher Gelehrter an der dreitägigen Sitzung teil. Alle Ausländer entboten die Grüße ihrer Regierungen und Universitäten in deutscher Sprache. Die Vorträge in den einzelnen Abteilungen für Ästhetik, bildende Kunst, Literatur und Musik fanden in den Hörsälen der Universität statt. Außerdem sprachen Professor Dessoir–Berlin, der Kongreßpräsident, und der Franzose Basch von der Pariser Sorbonne über ästhetische Fragen vor sämtlichen Kongreßteilnehmern in der traditionsreichen Aula der Universität. Basch, der schon am Begrüßungsabend in wahrhaft schönen Worten Deutschland als das Vaterland der Ästhetik gefeiert und dabei gesagt hatte: „Wir Franzosen und Ihr Deutschen, wir bilden die zwei Pole des ästhetischen Umkreises, aber wir komplettieren uns ausgezeichnet!“ gelang es besonders, durch die temperamentvolle Art seiner zeitgemäßen Betrachtung in seinem Vortrage über „Die Objektivität des Schönen“ die Zuhörer für sich zu gewinnen. Ganz besonders aber wurde ihm zugestimmt, als er im Schlußwort seines Vortrags die in der Diskussion vorgebrachten doktrinären Angriffe eines Mannheimer Ästheten widerlegte, indem er für das lebendig Schöne in der Kunst eintrat. – Der Grundgedanke der ganzen Tagung war der einer Ausgleichspolitik, vielleicht auch zeitweilig der eines Kompromisses. Außer der Belehrung über die gegenteilige Meinung der Gelehrten unter sich im Rahmen einer Aussprache kam es, wie zu erwarten

war, zu keiner Einigung, wo in Wirklichkeit einmal einschneidende Unterschiede vorhanden sind, wie zum Beispiel bei den Ansichten über die Anfänge der bildenden Kunst, die nach wie vor bei künstlerisch fühlenden und prähistorisch denkenden Gelehrten weit auseinandergehen. Die Diskussion zu dem Vortrag von Hoernes–Wien über „Anfänge der bildenden Kunst" brachte durch das Eingreifen Geheimrat Lamprechts und seines Leipziger Kreises dafür den besten Beweis. – Jedenfalls aber muß gesagt werden, daß die ästhetischen Kongresse das beste Mittel zur Vermeidung sprüchwörtlich gewordener Gelehrteneinseitigkeit sind. – Von der geschäftlichen Sitzung des Kongreß-Ausschusses ist mitzuteilen, daß festgesetzt wurde, alle zwei Jahre einen gleichen Kongreß abzuhalten. Die beiden nächsten sind in Wien und Paris geplant. Präsident der Kongresse bleibt bis 1920 Professor Dessoir–Berlin. Es ist noch zu bemerken, daß während des Kongresses ein Teil der Ausstellung von parallelen Entwicklungen in der bildenden Kunst, die unter Leitung Geheimrat Lamprechts nächstes Jahr auf der „Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik" in der kulturgeschichtlichen Abteilung gezeigt werden wird, ausgestellt war. . . . . WOLF HENRY DÖRING.

ARCHITEKT A. O. HOLUB. AUSFÜHR: C. WÜRBEL-WIEN.

»POKAL« SILBER GETR. MIT HALBEDEL-STEINEN.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER—WIEN.

KOLOMAN MOSER. »STUDIE« 1911.

ZU DEN BILDERN VON KOLOMAN MOSER–WIEN.

Von den Künstlern, welche die Wiener Sezession begründeten, war Kolo Moser der unbefangen Kühnste, einer von jenen, die in der ersten Zeit der Sezession dem Wiener Kunstspießer den meisten Ärger verursachten. Wo immer es im Wiener Kunstgewerbe etwas zu reformieren gab — und wo wäre das nicht nötig gewesen? — sah man Kolo Moser mit Ausdauer, Unerschrockenheit, Geschmack und erstaunlicher technischer Geschicklichkeit am Werke. In rascher Folge schuf er Entwürfe für Schreiner, Kunstverglaser, Teppichwirker, Töpfer, Stuckateure, Drechsler und Metallgießer, für Druckstoffe, Juwelier- und Metalltreibarbeiten, Bucheinbände, Emails, Intarsien usw. Begnadet mit einem außerordentlich feinen Instinkt für die im Materiale latent enthaltenen praktischen und ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten und voll eingeborenen Verständnisses für deren technische Herausarbeitung, dabei Herr über eine schier hypertrophisch zu nennende Formenphantasie, schuf Kolo Moser Zier- und Gebrauchsgeräte der Handwerkskunst, die zu dem Allerbesten gehören, was die Moderne auf diesem Gebiete bisher hervorbrachte. Die Mustergültigkeit seiner kunstgewerblichen Arbeiten, von Sach- und Fachkennern rühmend anerkannt, ließ es den Leitern des Österreichischen Unterrichtsministeriums wünschenswert erscheinen, den Künstler als Lehrkraft für die mit dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie verbundene Wiener Kunstgewerbeschule zu gewinnen, und tatsächlich erfolgte bald seine Berufung als Professor an diese Schule. Was er in diesem Amt und als künstlerischer Mitarbeiter der „Wiener Werkstätte" seither geleistet hat, braucht den Freunden dieser Zeitschrift, die als erstes Publikationsorgan darüber in Wort und Bild berichtete, nicht dargetan zu werden.

Neben und mit seinem Freunde und Kollegen Josef Hoffmann hat Kolo Moser als Reorganisator des Wiener Kunstgewerbes in jahrelanger emsiger Tätigkeit gewirkt, selbst Schönes und Gediegenes geschaffen und einen künstlerisch hochwertigen Nachwuchs erzogen. Nach dieser kunstpolitisch und pädagogisch ungemein wichtigen Leistung, deren Nutzen für die Allgemein-

KOLOMAN MOSER WIEN. »BLUMENSTUDIE« 1910.

heit kaum abzuschätzen ist, glaubte der Künstler sich einer mehr persönlich gearteten, zu Gunsten seiner Lehrwirksamkeit jahrelang unterdrückten Neigung zuwenden zu dürfen. Er wurde wieder, was er schon zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit war: Maler. Die Besorgnis seiner Kampf- und Berufsgenossen, daß seine Abschwenkung vom Kunstgewerbe diesem zum Nachteil gereichen würde, suchte er durch den Hinweis auf den vortrefflichen Nachwuchs schöpferischer Kräfte auf diesem Gebiete zu zerstreuen. Er begann Landschaften zu malen. Das nach einigen kleinen Experimenten 1907 entstandene erste große Bild, eine Landschaft aus dem Raxgebiete, reproduzieren wir auf diesen Seiten. Er war bemüht, die Landschaft schlicht-getreu wiederzugeben, wie sie ihm erschien, so zwar, daß man darin, um seinen eigenen Ausspruch zu benützen, mit den Augen spazierengehen könne. Der Versuch gelang. Und doch befriedigte er den Künstler nicht. Für ihn ist diese Arbeit noch zu sehr bloßes Ab-Bild, zu wenig Kunstwerk; denn er hat erkannt, daß jeder kunstschöpferische Akt sich in inniger Verbindung mit einer verfeinerten Verwertung besonderer künstlerischer Ausdrucksmittel befindet, und daß die Verschiedenheiten künstlerischer Richtungen ebensosehr von der Tendenz des Angestrebten wie von der Art und dem Zwecke der angewendeten künstlerischen Ausdrucksmittel abhängen. In logischer Verfolgung dieser Erkenntnis wandte sich Moser dem intensivsten Studium der künstlerischen Ausdrucksmittel zu. Er fand, daß gewisse fundamentale Naturgesetze für das malerische Kunstwerk maßgebend sind, jedoch erst dann, wenn sie die Umwandlung in Kunstgesetze erfahren. Diesen Grundgesetzen und dem Prozesse ihrer Umwandlung forschte er nun nach, davon überzeugt, daß die durch die Kenntnis des wissenschaftlich Gesetzmäßigen gesteigerte Empfin-

PROFESSOR KOLOMAN MOSER. STUDIE. 1909.

dung für die Farbenharmonie in einem intensiven Naturstudium eine Fülle des interessantesten Materials finden muß.

Schon das Bestreben der künstlerischen Wiedergabe der natürlichen Erscheinungen in formaler Hinsicht allein bildet ein Studium für sich. So ist beispielsweise für den bildkünstlerischen Impressionismus als erster formaler Grundsatz das Sehen der natürlichen Gegenstandsform in großen Umrissen maßgebend.

Da jede Art Gleichmäßigkeit im künstlerischen Sinne unangenehm wirkt, wird das rein wissenschaftlich Gesetzmäßige allein bei der Darstellung eines sich zum Licht ergänzenden Farbendreiklanges nicht genügen, die künstlerische Wirkung zu erzeugen. Wollte der Maler etwa Purpur, Gelb und Cyanblau in gleicher Qualität und Menge in einem Bilde zur Darstellung bringen, würde sicherlich ein farbiges Ding entstehen, das wohl dem dem Bunten zugetanen rustikalen Geschmack entspricht, nicht aber einem verfeinerten künstlerischen Empfinden. Dagegen wird der Maler, der das Rot und Blau aufhellt, das Gelb aber zudunkelt, gewissermaßen als ein Bräunliches gegen Hellblau und Hellrosa stellt, die Erzeugung von künstlerischen Unregelmäßigkeiten, eine Klangerscheinung herbeiführen, die zwar den wissenschaftlichen Gesetzen der Ergänzung der Farben zum Licht Genüge leistet, ebenso wie der gleich-

PROFESSOR KOLOMAN MOSER. »STUDIE VOM SEMMERING« 1907.

mäßige aber brutal wirkende Dreiklang Gelb, Rot, Blau, von dem wir ausgingen, aber die solcherart erreichte Verfeinerung wird gleichzeitig das Natürliche wie ein Künstlerisches enthalten.

Weil nun zur Erzeugung des Lichtes in einem Bilde auch noch die klar hingesetzte Farbe als Steigerungsmittel verwendet wird, für die ein öfteres Übermalen schädlich ist, und zum Zwecke der unmittelbar scheinenden, impressionistischen Wirkung die momentane Erscheinung rasch, flott und sicher festgehalten werden muß, spielen in malerische Naturwiedergabe auch noch mancherlei technische Fragen hinein, die mit Fleiß und Ausdauer studiert sein wollen. — Das mehr oder minder subjektiv Einseitige alles künstlerischen Strebens verleiht den meistens hochinteressanten Kunstwerken dieser Art häufig den Charakter von überaus eigenwilligen Improvisationen. Kolo Moser hat eine ganze Reihe solcher besonderer Bildwerke geschaffen. Er wertet sie als Wegmarken, nicht als endgültige Zielzeichen; denn wie jedem ernsthaft strebenden Maler gilt auch ihm das ausgeglichene Bild mehr als das improvisatorische. In einem Bilde, das dem Anspruch auf Wertung als harmonisches Ganzes genügen soll, wird das Impro-

KOLOMAN MOSER WIEN. »STUDIE AUS PEYERBACH« 1908.

visatorische nicht immer als das künstlerisch Wichtige gewertet werden können, ja wir werden oft genug das Impressionistische in auffälligem Gegensatz zum rein Bildmäßigen gestellt sehen. Es muß dies nicht immer der Fall sein, ist es aber, wie schon gesagt, oft genug. Der Unterschied ist vielleicht folgendermaßen klar zu machen: in einer guten Bild-Improvisation finden wir einen künstlerischen Moment erfaßt, im sogenannten ausbalanzierten, ausgeschliffenen Bild dagegen finden wir mehrere Momente gleichzeitig betont und ausgeführt. Da bei einem sogenannten ausgeglichenen Bilde die Verhältnisse der künstlerischen Kontraste auf das äußerste abgewogen, die einzelnen Gegenstände in Bezug auf die Raumverteilung, in Bezug auf Form und Linie gegeneinander ausgeglichen werden müssen, auch die Harmonie der Farbe nicht nur in sich ein geschlossenes Ganzes, sondern auch in harmonische Beziehung zum Raum, zur Linie und zur Form gebracht sein muß, wird ein ausgeglichenes Bild, ganz abgesehen vom Gegenständlichen und dessen oft notwendigen Erfordernissen, nicht einfach aus dem bloßen Gefühle heraus, sondern intellektuell eingehend überdacht, erwogen, vielfach durchgearbeitet werden müssen; ja noch mehr: die als Sujetvorwand genommene Natur, ihr Dingliches, wird geläutert verwertet und manches davon zu Gunsten der angestrebten künstle-

PROFESSOR KOLOMAN MOSER.

»STUDIE« AUS DEM JAHRE 1910.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER—WIEN. »BLUMENSTUDIE« 1910.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER

»BLUMEN-STUDIE« 1909

PROFESSOR KOLOMAN MOSER WIEN. »BLUMENSTUDIE« 1910.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER.

»STUDIE AUS PITTEN« 1910.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER—WIEN. »STUDIE AUS PITTEN« 1910.

KOLOMAN MOSER.

»FRÜCHTE-STUDIEN« 1910.

rischen Bildwirkung geopfert werden müssen. — Professor Moser hat im Verlaufe seiner experimentativen Malerei erkannt und gefunden, daß in letzterem Falle der Komposition oder Zusammenstellung des Gegenständlichen im Raume der Bildfläche, der Hell-Dunkelbewegung im Verhältnisse zum Gegenstand und zum Raum, und der Farbenverteilung, wieder im Kontrast oder Ausgleich zu den übrigen wichtigen bildkünstlerischen Momenten, eine große Aufmerksamkeit zuzuwenden ist.

Wir wollen hier besonders betonen — was dem Verständigen aus den beigegebenen Bildreproduktionen ersichtlich wird —, daß der einigermaßen in Verruf geratene Begriff Komposition in den hervorragendsten Kunstwerken alter und neuer Zeit nicht etwa lediglich im geistigen Erfassen oder in der mehr oder minder phantastischen, d. h. willkürlichen Darstellung von Gegenständlichem beruht, sondern daß durch ein verfeinertes Zusammenstellen, Zusammenfügen (componere) des aus der Fülle der Natur entnommenen oder geistig erschauten Gegenständlichen mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln jenes harmonische Ganze entsteht, das die Bedeutung und den Gehalt des Gegenständlichen erhöht und eigentlich erst zur künstlerischen Geltung zu bringen vermag.

Die an ein Kunstwerk gestellten Forderungen sind freilich stets durch Zeit und Umstände bedingt, verschieden. Es wird deshalb vorkommen, daß auch das ausgeglichenste Kunstwerk, das wir im höchsten Maße zu bewundern imstande sind, nicht immer voll den zeitlichen Zweck erfüllt; aber vom Persönlichkeitsstandpunkt, dem Standpunkt, den der Schaffende einnimmt, wird sein Werk stets hochinteressant sein.

Das stark männlich und individuell ausgeprägte Wesen Kolo Mosers bewahrte ihn, der ein feinspürender Witterer der die Seelen und Geister der Gegenwart durchbebenden Bewegungen ist, vor der Gefahr äußerer oder innerer Abhängigkeit. Er hat sich keinen Malgötzen aufgerichtet, keine der vielen „allein selig machenden" Malriten gewählt, sondern dient der Göttin, der Kunst, auf seine Weise. Und diese Weise ist gut, ehrlich, inbrünstig, und losgelöst als Malerei von allem Ornament, allem bloß Dekorativen. Das von ihm bisher Vollbrachte ist, nach seiner eigenen Meinung, noch nicht das Vollendete, darf aber, wenn es von uns auch nur als Verheißung geschätzt werden soll, ein Beginn genannt werden, der für die Zukunft ungemein Hochwertiges verspricht. Möge dem Künstler und uns die Erfüllung dieser Hoffnung beschieden sein. A. RÖSLER.

KOLOMAN MOSER. »STUDIE« 1910.

C. SCHWALBACH-MÜNCHEN.

TITELBLATT.
STEINZEICHNG.

CARL SCHWALBACH—MÜNCHEN.

VON FRITZ BURGER.

Schwalbach ist keiner von den vielen allzuvielen der jungen Generation, die in der Gefolgschaft neuer oder alter Schlagwörter vom Künstler zum Artisten werden und das Zauberspiel der Phantasie zum Gauklertum erniedrigen. Er nimmt es bitter ernst mit seiner Kunst. Das Schaffen geht ihm nicht so leicht von der Hand. Es ist Arbeit des künstlerischen Geistes, die hier geleistet wird. Das fühlt man aus allen seinen Werken deutlich heraus. Gewiß sind sie frei von der Qual des Suchens, von dem Problematischen des jungen Genies, aber etwas von der Schmerzlichkeit der Geburt alles Lebendigen, von der harten Notwendigkeit und den Nöten des Lebens haftet doch all seinen Gestalten an. Das subjektive Verhalten des Schaffenden ist langsam zum objektiven Problem der Gestaltung geworden. Schwalbach will keine bloßen Figuren oder Akte in interessanten Posen und grandioser Bühne malen, keine Geistesheroen in titanischer Kraftentfaltung oder anmutige Leiber im olympischen Faulenzertum. Seine Gestalten sind zeit- und gewissermaßen auch geschlechtlos, wie seine „Natur". Keine Menschen im freien selbstbewußten Tun, keine Geschichten mit rührendem oder tragischen Inhalte, sondern die ewige Geschichte alles Geschehens, die große Kosmogenie, die im menschlichen Leben sich äußert! Daher sucht er nicht das Spezifikum des Menschlichen wie die Künstler der Renaissance, noch das Animalische wie manche modernen Romantiker, die den urweltlichen Dämmerzustand der Menschheit propagieren, sondern die triebartig-instinktiven Äußerungen menschlicher Lebendigkeit, das heilige Gesetz, das alles Denken und Empfinden beherrscht, jene große metaphysische Lebenseinheit, in der Seele und Körper, Handeln und Empfinden eins sind, alles Leben seelische Empfindung, alle Empfindung zum lebendigen Gesetze wird. Bei solchen aufs Transzendentale gerichteten Absichten ist jede rationalistische Beschreibung empirischer Wirklichkeit unmöglich. Die Renaissance liebte aus

CARL SCHWALBACH–MÜNCHEN.
STEINZEICHNUNG »LIEBESPAAR«

CARL SCHWALBACH MÜNCHEN.
· STEINZEICHNUNG »KINDHEIT«
HERAUSGEGEBEN VOM DELPHIN-VERLAG – MÜNCHEN.

CARL SCHWALBACH – MÜNCHEN.
ORIG.-STEINZEICHNUNG »KLAGE«

dem Stehen oder Knien unter exakter Wiedergabe der modellmäßig-richtigen Pose sinnfällige Motive zu entwickeln. Schwalbachs Gestalten entwachsen dem Boden, schlank wie die Blumen, groß, stolz, hochragend und doch bescheiden, herb, streng gegenüber dem Ganzen, dem sie dienen, das sie beherrscht. Licht und Schatten, Form und Farbe, Körper und Raum sind ihm eines: formgewordene Idee. Indem er sich ganz selbständig von den künstlerischen Requisiten der Zeit befreit, gewinnt er neu aus der besonderen Idee der Vorstellung die individuelle Form der Bildgestalt. Die Grablegung ist ihm daher nicht dramatisierte Grab—legung, der Gedanke der Handlung im physiologischen Sinne verschwindet vielmehr gegenüber der Idee des Schmerzes und des Todes, symboliert durch das flackernde Leben der Formen und ihre Gebundenheit an die kristallinische Härte des Bodens (Abb. S. 288). Liebe (Abb. S 284) ist ihm weder tierische Lust noch neckische Schelmerei umspielt von allen Reizen des Frohsinnes, sondern das große Gesetz, das das Verschiedene und Geschiedene sich zu einigen treibt. Daher das stille, große Ausgreifen der Glieder, ihre demütige Erwartung, ihr starkes Verlangen. Diese Liebe steht jenseits aller robusten Leidenschaft oder krankhaften Sensibilität. Sie triumphiert über die sinnliche Gemeinheit ebenso wie über die weltverneinende Askese. Der Adel der fast feierlichen Bewegung läßt die Gruppe zu einem Monumente sich erweitern, das in die reine Größe kosmischen Lebens von selber hinausweist. Selbst da, wo Verzagtheit und Resignation (Abb. S. 286) das Motiv des Gruppenaufbaues bestimmt, verliert sich die Klage in die monumentale Riesenhaftigkeit des in den Leibern sich verkündendem und doch unsichtbarem Ganzen. Schwalbach steht nicht allein mit seiner Kunst. Er ist ein gewichtiges Symptom des sich vollziehenden Wandels in der modernen Zeit. Der mittelalterlich-orientalische Geist, sein transzendentales Denken, seine heilige Scheu, seine Bescheidenheit und sein großes Weltgefühl feiert auch in Schwalbachs Werken eine neue originelle Auferstehung. Manches verbindet ihn mit dem robusteren und komplizierteren, leidenschaftlicheren Hodler. Aber Schwalbachs stille Elegien scheiden ihn von der Heldengröße des Deutschschweizers. In Hodlers Kosmogenie lebt das Heroische der Renaissance noch fort, hier scheint die schlichte Andacht der mittelalterlichen Mystik im modernen Gewande. Aber Schwalbachs Kunst läuft deshalb so wenig auf die Allegorie wie auf eine illustrierende Symbolik hinaus. Sie sucht viel mehr die großen Empfindungen und Gedanken rein mit den Mitteln der sinnlichen Welt zu schildern. Alle Gebärden und körperlichen Bewegungen ordnen sich der strengen Disziplin messerscharfer und doch so meldioser Konturen unter, deren wechselvolles Spiel — bald streng und hart, bald weich und schmiegsam in den sanften Tönen sich verliert, die die Leiber aus ihrer bloß sinnlichen Existenz hinaus in die tempelstillen Sphären weit überschauender und welterfüllender Geistigkeit hinüberleiten. —

„INTERESSELOSES WOHLGEFALLEN".

Kant hat den Begriff geprägt, vor ihm und nach ihm war die mit ihm verbundene Anschauung im Schwang, die Anschauung nämlich, daß beim ästhetischen Genusse der „Wille", das Affektleben, ganz ausgeschaltet sei. — Laien haben diese Anschauung gelegentlich nicht selten bestritten; die Wissenschaft, die durch ihre Grundfunktion des Begriffbildens dem unmittelbaren Leben ferner gehalten wird, kam erst verhältnismäßig spät zur Verwerfung des „interesselosen Wohlgefallens". Heute steht es jedenfalls fest, daß der Mensch im ästhetischen Verhalten nicht leidend, sondern sehr tätig ist und daß in dieser Tätigkeit gerade die wertvollsten Kräfte seines Wesens wirksam werden; daß ferner der ästhetische Genuß, wenn er wirklich intensiv ist, unter allen Begleiterscheinungen der Aneignung, der Erraffung seelischen Gutes verläuft, daß mithin von einer Ausschaltung des „Willens" dabei keine Rede sein kann. Es ist in der Tat eine widersinnige Konstruktion: Was so unmittelbar der Steigerung des Lebensgefühles dient wie der Kunstgenuß, sollte mit dem „Willen" nichts zu tun haben! Als ob der Mensch ein stärkeres „Interesse" haben könnte als Steigerung seiner Lebensintensität. Als ob auf diesem Endziel nicht alle Regungen seines Begehrungsvermögens, des „hohen" wie des „niederen", hinausliefen!

Die neueste Ästhetik arbeitet denn auch eifrig an der Klarlegung des Anteils, den Wille und Aktivität am ästhetischen Verhalten haben. Sie zieht damit die Folgerungen aus der dynamischeren, voluntaristischen Auffassung des menschlichen Geisteslebens, die durch die Wissenschaft und Philosophie des 19. Jahrhunderts begründet worden ist. . . . . W. M.

CARL SCHWALBACH-MÜNCHEN.
ORIG.-STEINZEICHNUNG »GRABLEGUNG«
HERAUSGEGEBEN VOM DELPHIN-VERLAG, MÜNCHEN.

ROBERT GENIN–MÜNCHEN. »MUTTER U. KIND«
PRIVATBESITZ ELBERFELD. GENEHM. D. GALERIE THANNHAUSER.

ROBERT GENIN MÜNCHEN. »DREI KÖPFE« GALERIE THANNHAUSER.

ROBERT GENIN–MÜNCHEN.

Die Grundidee eines Werkes nennt Ibsen Symbolik. Aber diese dürfe nicht kraß und kunstlos hervortreten, denn dadurch gehe eben das Künstlerische, das Kunstwerk als geistiger Komplex, verloren, sinke zur Bedeutungslosigkeit herab, indem es nur zu einem Skelett von Begebenheiten werde. Der Gedanke der Symbolik müsse sich wie Silberadern durchs Gestein ziehen, dürfe aber nicht unaufhörlich ans Tageslicht gezerrt werden. Unsere Zeit geht diesem brutal banalen Tageslicht aus dem Wege, nachdem es so lange der allverehrte Götze im Bereiche der Kunst gewesen ist. Man hat einsehen gelernt, daß das freie Licht nicht allein und nicht alle Fäden anschaulicher Erkenntnis bloßlegen könnte, hat entdeckt, daß nicht nur die sichtbaren Planeten im Reiche der Kunst scheinen. Man sucht das Halbdunkel wieder auf, um mit wachen Augen zu träumen und geht mit stiller Andacht wieder den geheimnisvollen Fäden unserer Lebenszusammenhänge nach. Die Kunst will Antwort geben auf Fragen, die Kopf und Herz beschäftigen. Sie wertet die Erscheinung nicht mehr bloß als sichtbare Existenz, sondern erkennt in ihr das sichtbare Walten einer höheren Ordnung. Die Formen der umgebenden Natur werden zum Symbol eines lebenschaffenden und lebenbeherrschenden Elementes. Das ist auch das Ziel der Kunst Genins. Aber wo Hodler und die ihm verwandten Künstler des Lebens Urgewalten zu einem stolzen Hymnus göttlicher Gesetzesmacht sich fügen lassen, erzählt Genin im Pianissimo keuscher Weisen und Andacht von einem in allem sichtbaren wirkenden Willen, der alles Kleine und alles Große, alles Hassen und Lieben, alle Schrecken und alle Freuden in einer einzigen stillen Harmonie zusammenfaßt und jenseits von Gut und Böse nur das Leben mit seinem stillen heimlichen Glück, mit seinem heimlichen Stürmen und das liebende sanfte Walten einer höheren Macht zum bildhaften Ereignis werden läßt. Dies Ereignis wird aber niemals zu einer gedanklich klaren Handlung, zum „Skelett" einer Begebenheit, ihr Inhalt gewinnt vielmehr in der besonderen Erscheinungs-

ROBERT GENIN MÜNCHEN. »ABEND« MODERNE GALERIE THANNHAUSER—MÜNCHEN.

form, in einer alles einzelne umfassenden allgemeinen Bildidee Gestalt. Der Raum ist weder bloß szenischer Hintergrund für die Figuren, noch diese „Staffage" für den Raum. Überall soll der stille Unterton bald stärker, bald schwächer erklingen, der die stoffliche Erscheinung gegenständlicher Einzelheiten fast aufhebt und ihr eine mehr metaphorische Bedeutung gibt. Deshalb spielt auch die Figur nur insoweit als geistiges Wesen eine Rolle, als sie dem Geiste der alles umfassenden Bildidee entspricht. Man könnte an die Romantiker vom Anfang des 19. Jahrhunderts denken. Aber Genins Bilder sind frei von religiösem Muckertum und aller Kopfhängerei wie von allem sentimental-romantischen Schwärmen. Seine Lebensidyllen haben nichts von mönchischer Askese, noch etwas vom olympischen Faulenzertum. Es geht ein religiöser Zug durch sie wie etwa durch Fra Angelicos Werke. Aber wo dieser die goldenen Seiten des Lebens in perlendem Rhythmus stiller Weisen erklingen läßt, ertönen hier die Elegien eines derberen Geschlechtes, das aus der Differenziertheit des eigenen Wesens sich mit der wilden Angst des primitiven Menschen einen Tempel im Naturreich selber baut, in dem der Friede zum angebeteten Ideal einer gehetzten Seele und die innere Einheit der Natur zum feinen, angebeteten Wunder eines zerrissenen Lebens wird, das wie eine Fata morgana aus nebelhaften Umrissen eines kleinen Daseins in die Zeit- und Willenlosigkeit des Kosmos wächst. Deshalb ist Genins Ziel keine bloße ästhetische Formel oder ein akademisches Rezept, nicht die geistreiche Erfüllung eines Schlagwortes, das für den

ROBERT GENIN MÜNCHEN. SCHWARZWALD-LANDSCHAFT. GALERIE THANNHAUSER MÜNCHEN.

Augenblick begeistert. Sein Stil ist auch mehr als bloßer Ausdruck einer Persönlichkeit. Seine Bilder sind stumme Gesänge einer kindlich-sensitiven Seele, die in der Kunst sich selber sucht, ihre stillen Leiden, ihr heimliches Glück, und so eins wird in ihrem großen Weltgefühl mit dem imaginären Alleinen. Sie erschauert vor der Macht, die ihrem Dasein unlösbare Fesseln auferlegt und sieht doch dankbar auf zu der Güte dieser unsichtbar ordnenden Hand, die auch in die entlegensten Winkel des Lebens einen Strahl erwärmenden Glückes sendet und auch dem Nichtigsten den hohen Adel seines Wesens verleiht. An Stelle des leidenschaftlich himmelstürmenden Temperamentes leitet eine keusche Muse seinen Sinn. Frei von allem artistischen Geplänkel ist die Einfachheit seiner Kunst, auch Einfalt zugleich. Aber es liegt Genin fern, mit dem exotischen Wesen des Primitiven zu kokettieren wie Gauguin oder das Zauberland Arkadiens eines Aristokratengeschlechtes zu einem anmutigen Märchenbild zu gestalten. Seine Menschen stehen dem harmlosen Leben des Wilden nahe. Deshalb interessieren Genin gar nicht die sozialen Gegensätze unserer Zivilisation, wohl aber die einfache Geschlossenheit einer „primitiven" Kultur. Das gesellschaftliche Leben ist ihm nur natürliche Geselligkeit, wo das Gleiche zum Gleichen spricht. Nicht Men-

ROBERT GENIN MÜNCHEN. »FISCHERFAMILIE« PRIVATBESITZ AACHEN.

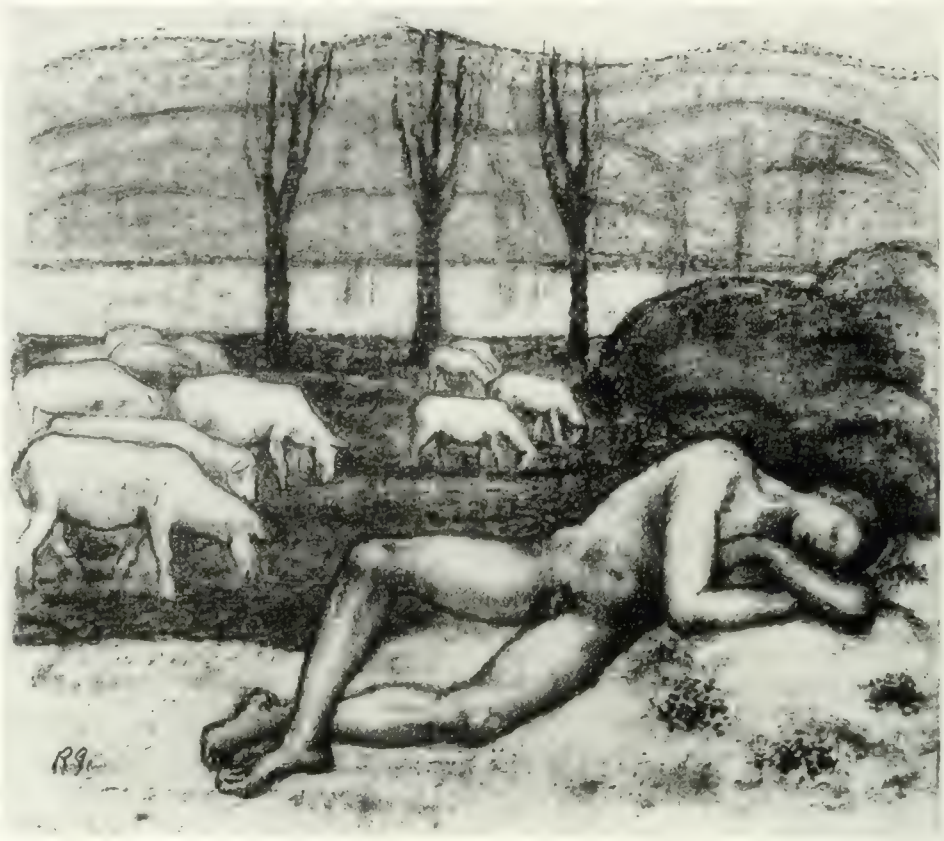
schen, sondern die Menschheit, in der er die einigende Natürlichkeit ihres von gleichgestimmter „Natur" umgebenen Wesens gestalten will. Genin ist daher vom Revolutionär ebenso weit entfernt wie vom Klassizisten. Gewiß lebt in den Figuren manch klassisches Bewegungsmotiv fort. Aber es ist nicht der bewegte Körper oder die interessante Pose, sondern das heimliche Wühlen verborgener Kräfte, die erst durch die geistige Indifferenz der Persönlichkeit, ihre Lethargie, lebendig in den einzelnen Formen werden. Das „Motiv" der Gestalt ist gewissermaßen nur der Rahmen, in dem sich dieses charakterisierende Spiel der Linien entwickelt, ihr holpriges Hasten, ihr breit-bedächtiger Fluß, ihr unruhiges Zerren, ihr eigensinniges Verharren. Dieses seltsame Widerspiel robuster eckiger Arbeitskräfte und hingebender Weichheit verliert sich da und dort in den milden Glanz stiller Weiten und steht bei aller Sanftmut doch mit brutaler Riesenhaftigkeit vor dem heiligen Frieden eines silbrigen Lichtes. Diese Dissonanzen mögen manchen abstoßen, man mag von der Unausgeglichenheit heterogener Elemente sprechen und doch liegt eben in der Zuständlichkeit dieser Gegensätze der in lyrischer Grundform sich darbietende dramatische Gedanke. Er greift dem Schicksal der Gegenwart wie wenig andere ans Herz und erzählt von ihrer Zwiespältigkeit und ihrer Friedenssehnsucht.

Genin ist Autodidakt, man wird freilich die Nachwirkungen der Kunst Puvis de Chavannes zu bemerken glauben. Aber es ist mehr eine allgemeine Wahlverwandtschaft im Sentiment, vielleicht da und dort auch im farbigen Material; denn das Prinzip des künstlerischen Denkens ist ein ganz anderes: bei Puvis wird das „dekorative" vorsichtig zusammengebaute Historiengemälde zum lyrischen Stimmungsbild, Erzählungen, die unversehens ins Traumland sich verlieren, Worte, die unvermerkt zum leisen elegischen Gesange werden. Genin malt keine Historie. Seine Gestalten folgen in allem einem inneren Triebe, einer höheren Macht, die als Liebe oder Furcht, Schreck oder Freude, Motiv und „Geschichte" des Bildes zugleich ist.

Deshalb wollen und können diese Bilder nicht unter dem akademischen Gesichtswinkel eines Gestaltungsideals angesehen werden.

Denn die „Dissonanzen" sind so gut Motiv wie die „Harmonien". Mit der geistigen Idee wechselt der formale Aufbau, der gesamte Bildcharakter. In der „liebenden Mutter" (Abb. S. 293) interessieren den Künstler weder die Mutter noch das Kind, sondern nur die mütterliche Liebe, ihr zärtliches Sorgen, ihr beseligendes Glück, das in dem zagenden Leben der bewegten Gestalten, ihrem sorglichen Tun, den schüchternen Linien im weichen Gewoge überall das Bild erfüllt. Die Wiesen verflüchtigten sich in wolkigen Nebel, der Nebel formt das Motiv der Gestalten, und die Gestalten treiben wie Traumgebilde im Äthermeer, halb schwebend, halb getragen von einem unsichtbaren Willen im dunstigen Kreise zeitloser Sphären. Die nüchterne Landschaft mit dem ruhenden Hirten und den weidenden Schafen auf still weiter Ebene wird ihm zum Symbol heilig-friedlicher Ordnung, in der er die Sanftmut göttlicher Gesetzlichkeit, ihre sorgliche Gewalt entdeckt und in dieser seltsam weichen und doch fast kristallinischen Struktur des Bildes so schlicht zum Ausdruck bringt. Überhaupt treten die Gestaltungsmittel in der Kunst Genins ganz zurück gegenüber dem geistigen Effekt. Nicht der Schöpfer des Bildes, sondern das Bild als geistiges Geschöpf soll wirken. Die Mittel

ROBERT GENIN—MÜNCHEN. »MÜTTER« GALERIE THANNHAUSER—MÜNCHEN.



ROBERT GENIN – MÜNCHEN. »LITHOGRAPHIE« DELPHIN-VERLAG—MÜNCHEN.

der Gestaltung sind in der Lithographie der Arbeitenden dieselben, aber die geistige Grundidee ist eine ganz andere. Dem Bewegungsgedanken der ohnedies nur als Motiv sichtbar werdenden, arbeitenden Gestalten folgt in diesen vielfachen zerrissenen Kurven, der „Berg" neigt sich, fällt, richtet sich auf, flutet zurück, sammelt sich aufs neue. Aber die Festigkeit dieser starken Schatten mit ihren disziplinierten Formen wird doch überall durch die Masse des mattgrauen Lichtes aufgelockert und zwingt der starken Lebendigkeit die lethargische Ruhe seines Wesens auf. Genin ist von Anfang an diesem Ziele zugeschritten, langsam, vorsichtig. In der Idylle des Abends (Abb. S. 290) stehen die Figuren in ihren breiten massigen Körpern doch noch im Kontraste zu den kleinlich flaumigen Gebilden der Bäume, und der aus der Tiefe so imposant emporsteigende Giebel ist eben doch Haus, das vorzüglich sich ins Ganze hineinbaut. Aber man sieht da nur die geordnete Natur, nicht die Ordnung in ihr. In dem Durst (Abb. S. 295) ist die klobige Massigkeit der Figur auch das tonangebende Motiv für die scharfkantigen Massen der Landschaft. Diese will nicht materielle Räumlichkeit sein, sondern begehrt mehr der spezifischen Leichtigkeit der Figur. Daß dies auf wirklich formalem Wege durch die formale Ähnlichkeit erreicht wird, ist das moderne und große an diesen Schöpfungen. Die Bescheidenheit der Kraft dieser prätensionlosen und doch von tiefen neuen Ideen getragenen Kunst ist die Gewähr für ihr stilles, weiteres Wachstum und die glückliche Zukunft ihres Lebens.

Genin ist 1884 in Wisokoje bei Smolensk in Rußland geboren. Er kam schon als junger Mensch nach München, ohne daß es ihm gelang, an irgend einer Schule oder Kunstrichtung Anschluß zu finden. Entscheidend wirkte dagegen nach einjährigem Aufenthalte in Paris Puvis de Chavannes auf ihn ein. Erst seit einigen Jahren wurde er, besonders nachdem die moderne Galerie Thannhauser in München sich seiner angenommen hatte, über den engeren Kreis von Freunden und Verehrern einem größeren Publikum bekannt. Im Delphin-Verlag ist eine Lithographiemappe erschienen. — DR. F. B.

ROBERT GENIN-MÜNCHEN.
»DURST« PRIVATBESITZ CHICAGO.
MODERNE GALERIE THANNHAUSER.

DENKMALPFLEGE U. HEIMATSCHUTZ.

Auf der zweiten gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz berichtete Prof. Dr. h. c. Bestelmeyer — Dresden über Industriebauten und Heimatschutz. Er führte aus, daß die Beobachtung des Geschaffenen das segensvolle Wirken des Heimatschutzes auch auf dem Gebiet des Industriebaues unzweideutig zeige. Um den neuen Bedürfnissen des Industriebaues zu genügen, sei man zu einer reinen Zweckmäßigkeitsform gelangt. Diese Form sei das einende Element, über das hinweg sich Kunst und Industrie versöhnt die Hand reichen könnten.

Zum Thema „Der Wasserbau in seinen Beziehungen zur Denkmalpflege und zum Heimatschutz" sprach Stadtbaurat Schaumann aus Frankfurt a. M. Er ging davon aus, daß der Wasserbau früherer Zeiten uns zum Teil erst die Heimat geschaffen hat, die wir lieben, daß die neuzeitliche Entwicklung des Wasserbaues aber ganz anders geartet ist wie die frühere. Wir können unsere alten Stadtbilder erhalten, wenn nicht der Techniker mit seinen „Errungenschaften", sondern zuerst der Künstler das Wort hat. Keine alte Brücke dürfte zerstört werden, bevor nicht alle Möglichkeiten ihrer Erhaltung erschöpft sind. Es könne schlechterdings nicht zugegeben werden, daß Maßnahmen, die geeignet seien, Baudenkmäler auf das schwerste zu schädigen, einseitig vom Standpunkt der Technik ohne Berücksichtigung der Interessen der Denkmalpflege getroffen und ausgeführt würden.

Oberregierungsrat Dr. Cassimir — München ergänzte die Darlegungen durch Hinweise auf zwei Gebiete des Wasserbaues, bei denen in besonderem Maße in die Verhältnisse der Natur eingegriffen wird: die Flußkorrektionen und die Ausnützung der Wasserkräfte. Er hob hervor, daß gerade der schaffende Ingenieur von allem Anfang an bei der Bearbeitung seiner Projekte auch die ästhetischen Gesichtspunkte würdigen und von selbst rechtzeitig die maßgebenden Ratgeber hinzuziehen sollte, anstatt sie als lästige Störenfriede zu betrachten.

Weiterhin sprach Baudirektor Professor Fritz Schumacher über die Baupflege des Hamburgischen Staates. — Für das Ziel, dem unbestimmten Gesamtbilde, das die moderne Großstadt zurzeit bietet, wieder einen bestimmten Charakter zu erobern, sieht der Redner das Mittel allein darin, daß die gesamte Architektenschaft anknüpfend an einen für die Gegend charakteristischen Baustoff einen Materialstil entwickelt, der zur Alltagssprache wird, die dann auch der Durchschnittsbauende zu sprechen vermag. Das hat München für einen lokalen Putzstil bereits geleistet. Für Hamburg sieht er ein ähnliches Ziel in der systematischen Verwendung und Bevorzugung des Backsteinmaterials. — K.

ROBERT GENIN—MÜNCHEN. LITHOGRAPHIE. DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN.

PAUL BÜRCK–NEULUSTHEIM. »PORTRÄT«

PAUL BÜRCK NEULUSTHEIM. GEMÄLDE »ABEND IM TAL

NEUE ARBEITEN VON MALER PAUL BÜRCK.

Paul Bürck, über dessen Schaffen an dieser Stelle schon öfter eingehend berichtet worden ist, gehört zu jenen jüngeren Künstlern, die sich in beständiger Gärung und Wandlung befinden. Leicht beweglichen und rasch empfänglichen Geistes, nehmen sie auf ihrem Weg, der energisch nach vorwärts und aufwärts weist, alles auf, was sich ihnen an Verwandtem und unmittelbar Anregendem bietet. Aber damit begnügen sie sich nicht. Sie versuchen das Neue ihrem Wesen zu assimilieren, es zu einem Stück von sich selbst zu machen, bleiben jedoch nicht selbstgefällig bei dem Erreichten stehen, sondern eilen gleich wieder weiter zum nächsten Erlebnis und zum nächsten Einverleibungsprozeß. Und nur von der Stärke des jeweiligen Talentes hängt es ab, ob bei diesem Verfahren eine allmähliche Zersplitterung eintritt oder ob im Gegenteil dabei das eigentliche Wesen des Künstlers nur immer klarer, bestimmter und schärfer umrissen hervorzutreten vermag.

Man darf wohl sagen, daß bei Bürck der zuletzt genannte Prozeß deutlich zu beobachten ist. Mit andern Worten: Bürck rückt seinen letzten Zielen immer näher und näher, und es hängt wohl nur von günstigen Umständen und — vernünftigen Auftraggebern ab, ob er schon in allernächster oder erst in etwas fernerer Zeit diese seine Ziele erreicht haben wird. Und welches sind diese? Man muß, um diese Frage beantworten zu können, vor allem davon Kenntnis nehmen, daß Bürck, der früher vorwiegend Graphiker wie überhaupt „angewandter" Künstler war, immer mehr der Malerei sich zuwendet. Die Farbe fordert gebieterisch ihr Recht. Aber auch die Form, die Bürck in langjähriger zeichnerischer Übung wohl zu beherrschen gelernt hat, behauptet sich in der errungenen Stellung. So ergeben sich von selbst die beiden Hauptziele des Malers Bürck: in der figürlichen Komposition eine dekorative Monumentalität, die ihre Zwecke durch eine Kom-

PAUL BÜRCK - NEULUSTHEIM. DEKORATIVES GEMÄLDE »TANZENDE MÄDCHEN«

bination aus Realismus und Stilisierung, aus perspektivischer und Flächenkunst zu erreichen sucht; und in der Landschaft und beim Porträt eine immer straffere Zusammenfassung der Form- und Farbenkomplexe, wohl auch in der Richtung auf das Dekorative, und eine immer stärkere Auflichtung und Auffrischung der Farbe. Dazu noch als Spezialziel beim Porträt: eine möglichst scharfe, das Letzte gebende Charakteristik bei interessanter, lebendiger koloristischer Behandlung des Vorwurfs.

Bürck hat sich niemals spezialisiert und ein Gebiet auf Kosten eines oder aller anderen besonders kultiviert. Als eine echte, ursprüngliche Künstlernatur empfindet er alles Sichtbare gleich gestaltenswert. Trotzdem kann man sagen, daß die Landschaft und das dekorative Figurenbild seine Lieblingsgebiete sind, denen sich in neuerer Zeit, wie schon erwähnt, das Porträt angeschlossen hat. Auf dem Gebiete der Landschaft hat Bürck schon als Graphiker alpine Motive bevorzugt; als Maler ist er dieser Liebhaberei treu geblieben. Seine Schilderungen der Gletscherwelt, aber auch jener Gegenden, die sich dem einfachen Talwanderer erschließen, gehören zu den besten Alpendarstellungen in der modernen Malerei. Sie sind Porträts, ohne daß jedoch dieses gegenständliche Moment sich irgendwie störend in den Vordergrund drängte, und sie versuchen im übrigen, der gerade bei Gebirgslandschaften so wichtigen Form (dem Zeichnerischen) ebenso ihr Recht werden zu lassen wie der Farbe, deren bunten Zauber Bürck mit allen Sinnen zu fassen und mit allen Mitteln zu bannen bemüht ist. In seinen figürlichen Kompositionen (meist mit anmutigen, nackten oder halbbekleideten Mädchenfiguren) bemüht er sich, dekorativ zu wirken, aber

PAUL BÜRCK – NEULUSTHEIM. DEKORATIVES GEMÄLDE »MÄDCHENFRIES«

die Figur nicht zum leeren Schema werden zu lassen; und ohne gerade einen „Inhalt" zu geben, will er doch die Phantasie in irgend eine bestimmte Richtung lenken oder eine Stimmung auslösen, die dem Charakter des Raumes, für den das Bild bestimmt ist, entspricht. In seinen Freilicht- und anderen Bildnissen endlich bemüht er sich, durch die Farbe ebenso kräftig wie durch die Zeichnung zu charakterisieren; er versucht, das Wesen des Porträtierten gewissermaßen durch den Spiegel der Farbe, des Kolorits zu projizieren und gestaltet auch hier aus den gegebenen Bedingungen heraus.

Außerordentlich vielseitig ist Bürck als Graphiker. Sein Radierwerk besteht heute bereits aus 110 Blättern, und es gibt nur wenig Radierbares, das sich nicht darunter fände. Unter den figürlichen Radierungen steht an erster Stelle der Zyklus „Totentanz", bei dem man vielleicht gelegentlich an Klinger denken mag, der aber nach Erfindung und Technik, besonders für ein so vielfach behandeltes Thema, doch ungewöhnlich originell und reich an Gedankenfracht ist. Er umfaßt bis jetzt 22 Blätter, etwa 30 sind geplant. Die landschaftlichen Radierungen behandeln Motive der allerverschiedensten Art: von der ländlichen Idylle, die mit dem Behagen der altdeutschen Kleinmeister geschildert ist, bis zu Darstellungen modernster Handelshäfen und Industrieanlagen, deren graphische (und malerische) Reize schon viele Künstler unserer Zeit mächtig gelockt haben. Und es ist interessant genug zu sehen, wie Bürck auch hier die Technik mit dem Vorwurf wandelt, sie dem Thema anpaßt und so zu Resultaten kommt, die nur durch die Fähigkeit des Einfühlens in das Besondere einer künstlerischen Aufgabe erklärbar sind. Man darf gespannt sein, welche Gebiete sich dieser allzeit wache und bewegliche Geist auf seinem rastlosen Vormarsch ins Kunstland noch erobern wird. . . . . RICHARD BRAUNGART.

PAUL BÜRCK NEULUSTHEIM. RADIERUNG »FABRIKEN«

MÜNCHEN. Die Kgl. Neue Pinakothek wurde nach beendeter Neuordnung dem allgemeinen Besuch wieder geöffnet. Diese Neuordnung schien nach Tschudis Tode zeitweilig wieder ganz in Frage gestellt. Jetzt hat sie der noch junge Professor Heinz Braune durchgeführt, und obgleich ihm kaum schon die Autorität eines Tschudi zur Seite stand, hat er doch kräftig durchgegriffen und ist ganz im Geiste Tschudis verfahren. Die geleistete Arbeit ist nur recht zu würdigen, wenn man bedenkt, wieviel Hindernisse in Gestalt lokaler Tradition und dgl. entgegenstanden. Obgleich sicherlich viele Kompromisse zu schließen waren, hat es Braune doch fertig gebracht, daß die Pinakothek jetzt wie eine neue Sammlung anmutet. Im Mittelpunkt der Galerie, nicht nur der inneren Bedeutung, sondern auch der äußeren Anordnung nach, stehen jetzt die Bilder von Hans v. Marées, die aus Schleißheim herüber geholt worden sind. Mancher, der zu diesen Bildern ein persönliches Verhältnis hat, wird es vielleicht ein bischen bedauern, daß sie aus dem schönen Schleißheimer Schlosse, wo sie abseits vom Strom der Museumsbesucher als das Ziel einer stimmungsvollen Kunstwallfahrt bewahrt wurden, fortgebracht worden sind: er mag sich damit trösten, daß sie jetzt, mit sichtlicher Liebe gehängt, bedeutend besseres Licht haben und ganz anders zur Wirkung kommen. Ferner ist die Neuordnung insbesondere der Leibl-Gruppe zu gute gekommen, die sich sehr günstig präsentiert. Namentlich Leibl selbst ist jetzt durch glückliche Neuerwerbungen recht gut vertreten (Bildnisse der Frau Gedon, des Malers Schuch, seiner Nichte Frl. Kirchdorfer u. a. m.). Von Schuch seien das bekannte Apfelstilleben (mit Zinntellern) und das Stilleben mit Huhn genannt; Trübner ist eine ganze Wand eingeräumt worden, an deren Mitte der „Einjährige" prangt. Gut zur Geltung kommen ferner F. A. v. Kaulbach, Albert v. Keller (mit einer ganzen Wand), Wilh. v. Diez mit seiner Schule u. a. Im Erdgeschoß ist jetzt auch die Tschudi-Spende der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht worden. Sie enthält vor allem die klassischen französischen Impressionisten mit bedeutenden Stücken (u. a. Manets berühmtes „Frühstück im Atelier"), Géricault, Daumier, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Hodler u. a. Man sieht: die Neue Pinakothek ist mit einem Schlag wieder sehr wichtig geworden. K. M.

PAUL BURCK NEULUSTHEIM BEI MÜNCHEN. RADIERUNG HAMBURGER HAFEN.

PAUL BÜRCK NEULUSTHEIM BEI MÜNCHEN. RADIERUNG »WESTFÄLISCHE LANDSCHAFTEN«

PAUL BÜRCK—NEULUSTHEIM BEI MÜNCHEN. RADIERUNG »DER SELBSTMÖRDER«

PAUL BÜRCK NEULUSTHEIM BEI MÜNCHEN. RADIERUNG »WESTFÄL. LANDSCHAFT«

ARCH. HEINRICH STRAUMER–BERLIN.
BILDHAUER H. GIESECKE. AUSF: C. MÜLLER & CO.-
LEIPZIG UND SÄCHS. PORPHYRWERKE – ROCHLITZ.

HEINRICH STRAUMER BERLIN. »WOHNHALLE MIT PORPHYR-KAMIN«

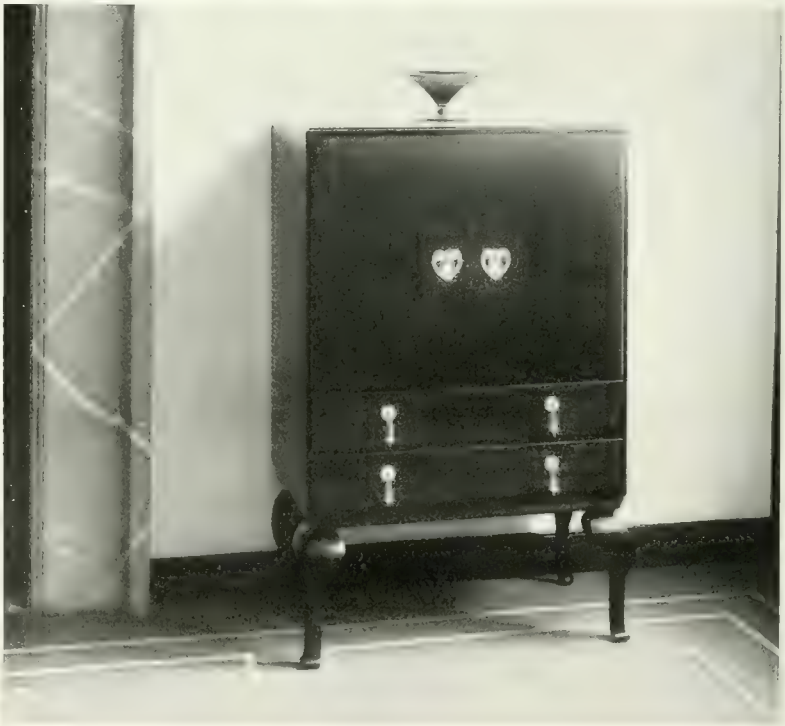
NEUDEUTSCHE ARCHITEKTUR IN FRANZÖS. BEURTEILUNG.

VON PASCAL FORTHUNY PARIS.

Die nachfolgenden Bemerkungen stammen von einem französischen Kunstkritiker, der zugleich Architekt ist und mehrfach als offizieller Beauftragter über Deutschlands Architektur und Kunstgewerbe zu berichten hatte. Wir halten es für interessant, unsere Leser mit diesen Eindrücken bekannt zu machen, um so mehr, als Pascal Forthuny auch dem vorbereitenden Ausschuß der „Pariser Weltausstellung 1916" angehört. DIE RED.

„Die »Deutsche Kunst und Dekoration« ehrt mich durch Wiedergabe einer Reihe von Beobachtungen, die sich auf die »Leipziger Baufach-Ausstellung« beziehen. Schon im letzten Jahre hatte mir eine offizielle Sendung Gelegenheit gegeben, die »Münchner Kunstgewerbeschau« zu studieren. Und 1912 wie 1913 habe ich meinem Ministerium im Anschluß an diese Studienreisen Bericht gegeben über den Stand von Kunstgewerbe und Architektur in diesem tätigen, arbeitsfrohen Germanenvolke, dessen geistige Zucht, dessen kluge Arbeitsmethoden und prächtige kunstgewerbliche Fortschritte man nicht genug bewundern kann.

Übrigens habe ich seit mehr als 20 Jahren alljährlich den Weg über die Grenze gemacht, um im Norden wie im Süden Ihres Landes das Fortschreiten Ihrer Künstler, Handwerker und Fabrikanten zu verfolgen, die Initiative Ihrer Stadtverwaltungen und all die sorgliche Aufmerksamkeit zu beobachten, die der Staat dem Gedeihen des Handwerks und der künstlerischen Erneuerung auf allen Gebieten zuwendet. Meine Landsleute, deren überwiegende Mehrheit Deutschland nicht kennt, machen mir oft den Vorwurf, ich zeige zu lebhafte Sympathien. Trotzdem werde ich nicht müde werden, immer wieder zu sagen, daß der erste Schritt zu der von allen Klarblickenden ersehnten Verständigung glänzend gelingen würde an dem Tage, da Künstler und Schriftsteller von redlichem Willen zwischen Frankreich und Deutschland im erlauchten Bereiche der Kunst eine Annäherung von Gedanken und Taten werden angebahnt haben.



ARCHITEKT
H. STRAUMER-
BERLIN.

»WOHNHALLE«
AUSFÜHRUNG:
MÜLLER & CO.-
LEIPZIG.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. „WOHNHALLE“ MÖBELSTOFF HERTA KOCH.

Gerade um an dieser Vereinigung — oder besser gesagt: Wiedervereinigung — der Geister mitzuarbeiten, ergreife ich bereitwillig die hier gebotene Gelegenheit, Deutschen zu sagen, wie Franzosen die Leipziger Architektur-Ausstellung gesehen und verstanden haben. Es ist vielleicht auch nicht ohne Nutzen, daß hier ein Ausländer Gelegenheit erhält, in einer deutschen Zeitschrift von solcher Bedeutung seine Gedanken über einen Gegenstand niederzulegen, über den von Deutschen selbst schon soviel gesagt und geschrieben worden ist.

Ich darf im übrigen versichern, daß diese Ansichten nicht rein persönlicher Art sind. Eine ganze Anzahl französischer Architekten hat die Ausstellung besichtigt, und bei diesem Artikel werden mir manche Gedanken, die ich den Mitteilungen dieser technisch geschulten Reisenden entlehne, wieder unter die Feder kommen. Ich muß noch hinzufügen, daß diese Architekten Freunde des Neuen sind und insgesamt voller Verlangen, in unseren beiden Ländern eine Baukunst aufkommen zu sehen, die endlich als der architektonische Ausdruck der Bedürfnisse und des Geschmacks des 20. Jahrhunderts zu gelten vermag. — —

Die Internationale Baufach-Ausstellung in Leipzig hat alle französischen Architekten und mich selbst erstaunt durch die sonderbare Art der meisten ihrer Palastbauten. Man blieb unangenehm überrascht durch den archaischen Charakter dieser Konstruktionen. Der Palast des Eisenbetons erforderte, um restlose Überzeugungskraft zu gewinnen, das Vorhandensein einer gewaltigen Kuppel. Das war völlig selbstverständlich. Aber, daß der Architekt sich verführen ließ, seiner Kuppel eine ganze Ordnung römischer Säulenstellungen beizugeben, das konnte man weder begreifen noch billigen. Man hätte erwarten sollen, daß er, um die Vorteile dieses wunderbaren modernen Baumaterials ins rechte Licht zu stellen, für die Außenansicht Formen gefunden hätte, die nicht an ein agrippinisches Pantheon gemahnten. Ebenso gab es auch an anderen Palästen Dinge, die verstimmend wirkten. Die Verwaltungsgebäude boten dem Blick eine Kolonnade von recht wenig modernem Gepräge, ebenso wie das sächsische

Haus, das Haus der Architektur des 20. Jahrhunderts usw. Wesentlich besser waren in ihrer Kühnheit und ihrem Gedankenreichtum das Monument des Eisens, gewisse Ansichten der Industriehalle, der Maschinenhalle (ausgenommen die mittlere Säulenvorhalle) und besonders des Hauptrestaurants, das nach Grundriß und Dachgestaltung ein kleines Meisterwerk war.

Das Eine muß man bedenken: Wenn jetzt ein französischer Architekt nach Deutschland geht, so tut er dies aus folgender Erwägung heraus: „Die Deutschen haben den Willen, mit der Zeit zu gehen. Ich weiß, daß sie in ihrem Handel, in ihrer Industrie mit Riesenschritten nach vorwärts streben. Sie lieben die modernen Methoden. Es ist mir bekannt, daß sie im Kunstgewerbe sehr große Fortschritte gemacht haben, daß sie technische Schulen besitzen, deren Studiengang den Zweck verfolgt, aus dem Geiste der jungen deutschen Künstler eine Formenschönheit restlos modernen Wesens hervorgehen zu lassen. Und ich habe sagen hören, daß auch schon viele Architekten nach einer neuen Baukunst streben."

Aber in Leipzig zeigten die Fassaden dorische Säulenschäfte, und das war zweifellos ein Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Theorie.

Aber freilich gab die Leipziger Ausstellung dem Besucher auch sehr häufig Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, daß es in Deutschland eine glänzende Bewegung neuer Gedanken gibt, von der die Baukunst einen täglich wachsenden Nutzen zieht. Von Abteilung zu Abteilung konnte ich in Grundrissen und Fassaden das Vorhandensein einer großen und an starken Gedanken reichen Gruppe von Baukünstlern erkennen. Ich bin insbesondere lebhaft überrascht von der typischen Art, mit der seit einigen Jahren das Problem des Industriebaues gelöst wird: Fabriken, Docks, Lagerhäuser, Bürohäuser bedeutender Firmen, Geschäftslokalitäten in den Städten, Banken etc. Da liegt eine Architektur vor, die häufig eine nahezu uneingeschränkte Anerkennung fordert. Die Fassade des Warenhauses Wertheim—Berlin, das Geschäftshaus der Spiritus-Zentrale, mehrere Fassaden von Industriebauten in Leipzig besitzen einen Ausdruck von so urwüchsiger Kraft, ordnen sich dem gegebenen Programm so vorzüglich an, daß sie ihren Erbauern und der ganzen deutschen Kunst die größte Ehre machen. — Diese neue Baukunst entspricht der klar zu überschauenden Geistesverfassung des deutschen Volkes. Es ist die Geistesverfassung einer in voller Arbeit, im vollen Rausche des Schaffens befindlichen Nation, die immerfort zu wachsen strebt, die die Ordnung sehr liebt, der Autorität vertraut und entschlossen ist, ihre Kraft zu behaupten. Nun, eben dieser Ausdruck von Kraft gibt jenen Fassaden, hinter denen das Geld arbeitet, dieses Gepräge von Schönheit, das man nicht ohne Vorbehalt anerkennen, das man nicht ohne Unredlichkeit leugnen kann. Eine derartige Architektur ist nicht das Spiel geschickter Zeichenstifte; sie ist nicht auf gut Glück entstanden. Nein, mit ihren großen Senkrechten, mit ihren festen Felssteinfronten, mit der strengen Materialgerechtigkeit, mit dem „Kanon" ihrer Verhältnisse ist diese Steinästhetik mit dem Bekenntnis deutscher Willensstärke auf das Engste verknüpft. Es ist bei Ihren Architekten, sobald sie an die Bearbeitung eines industriell gearteten Bau-Problems herantreten, eine Eigenschaft zu bemerken, die sehr schöne Schöpfungen hervorbringen kann: Wenn diese Künstler eine Fassade bearbeiten, so besinnen sie sich in sehr vielen Fällen darauf, daß ihnen als Teil ihrer Wirksamkeit im Vaterlande die Aufgabe zugefallen ist, das Gefühl der nationalen Kraft auszudrücken. Ich glaube fest, daß die deutsche Industriebaukunst in recht naher Zukunft der steinerne Ausdruck Ihres gebieterischen Strebens nach wirtschaftlicher Eroberung eines möglichst großen Tatfeldes auf der Erde werden kann. Gebäude wie die von Wilh. Kreis in Elberfeld, wie das Rappollhaus und der Klostertorhof von Höger-Hamburg, wie die Fabrikentwürfe von Rudolf Bitzan, wie die Schöpfungen von Peter Behrens, die Industriebauten von Franz Hansel, die Backsteinbauten von P. Mebes, wie A. Grenanders Fabrik Ludwig Löwe in Berlin-Moabit, wie die Fabrik Max Stirn in Cöln-Niehl, die Häuser Erich Olszewskis in Weißensee, all das sind Schöpfungen, wo das moderne Deutschland das neue Dogma einer der Gegenwart angepaßten Architektur an die Mauern geschrieben hat. Kurzum, ich möchte sagen, daß es diesen Architekten gelungen ist, ihren Fassaden ein Gepräge zu geben, in dem ihre Landsleute die echte Form ihres Volksgeistes, den wahren Ausdruck ihres jetzigen Strebens erkennen. Und schließlich haben sie, was besonders verdienstlich ist, das Schaffen des Baukünstlers wieder seiner überlieferten Aufgabe näher gebracht, im Gebäude die positiven und bewußten Momente kluger Materialverwendung, entsprechender Ökonomie der Kräfte und Geldmittel und weiser Anpassung an den Zweck hervortreten zu lassen.

Dennoch ist gegenüber diesen Bauten, in denen ein moderner deutscher Stil hervortritt, eine kritische Bemerkung vonnöten. Eine Bemerkung, die sich auf die Wahl des Materials und seine Verwendung bezieht.

PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN. »SOFA-ECKE« WOHNUNG FRL. ST.—WIEN.

Sie haben in Deutschland Eisenbeton-Konstrukteure ersten Ranges. Ihre Architekten verwenden in diesen eindrucksvollen Industriefassaden ganz allgemein ein System von hohen durchgehenden Pfeilern. Aber warum bauen sie diese Pfeiler in Materialien von kleinen Abmessungen, in Stein, nach der alten Technik übereinander gelagerter Schichtungen, während sie doch aus ihren Gedanken die äußersten Folgerungen ziehen und diese Pfeiler in Beton herstellen könnten, Pfeiler, deren Erscheinungsform und konstruktive Bedeutung den Gedanken an Zement erwecken und rechtfertigen würden. Ihre Baukünstler, deren „Linie" so gut inspiriert ist, würden ihr Streben wunderbar krönen, wenn sie mehr daran dächten, den Stein, den Baustoff von einst, zurückzudrängen, um in ihren Fassaden-Pfeilern mehr und mehr zum Beton, dem Baustoff von heute, überzugehen.

Was man in Deutschland unendlich lieben muß, was alle durchreisenden Franzosen unwiderstehlich anzieht, das ist die Mannigfaltigkeit, der Zauber, die ausgesuchte Originalität Ihrer Villen und ländlichen Häuser. Die „lustigen" Silhouetten, die malerischen Linien, der Ausdruck häuslicher Behaglichkeit, die lachenden Farben von Türen und Fenstern, die Unterstützung durch Laubwerk, die geschickte Ausnützung der Bodenbewegung, die Bequemlichkeit der Grundrisse: alles das sind Vorzüge, die das moderne deutsche Landhaus charakterisieren. Denselben Vorzügen begegnet man bei vielen kleinen Bahnhöfen, und es war mir eine große Freude, die auf der Iba ausgestellten Stationsgebäude zu betrachten und zu vergleichen: Falkenstein, Possendorf, Rabenau, Obergrund, Carden, Baumholder, Pommern, Homburg v. d. H., Mülheim-Eppinghofen, Gießen

PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. HAUS DR. P.—BUDAPEST. »HERREN-SCHLAFZIMMER«

und viele andere. In diese kleinen Bahnhöfe wie in die verschiedenartigen Landhäuser, die die Gefilde Ihres Landes zieren, hat sich, fern von den hochmütigen Bankpalästen, das Lächeln, die Anmut, die Liebenswürdigkeit geflüchtet. Hier wollte, scheint es, der deutsche Hauseigentümer jene kleine „Blaue Blume" von einst wiederfinden, die vormals Ihre charakteristische Blume gewesen und die Ihre Werthers vor lauter praktischem Lebenssinn eben ein wenig vergessen haben. Beim Entwerfen dieser ländlichen Architekturen legen Ihre Baukünstler ihre Strenge ab, finden den Farbenstift wieder, verwandeln sich, wenn man so sagen darf, in „gute Kerle", spielen und ruhen sich aus. Und wenn die Zeichnung fertig ist, heften sie oben an die Schornsteine die launisch gewundenen Rauchfahnen, die sich bis zu Wolkenwölbungen à la Otto Rieth verkräuseln. Und all das ist ganz reizend . . . . . .

Viel Raumes bedürfte es noch, wollte ich ausführen, welche Eindrücke ich von Ihrer offiziellen Architektur hatte. Ich kann diese Frage hier nur mit wenigen Worten streifen. Die Leipziger Ausstellung zeigte von ihr viele Beispiele. Es wäre ungerecht, die ganze offizielle Baukunst Deutschlands in Bausch und Bogen zu verwerfen. Zahlreiche Ausnahmen beweisen, daß Ihre Architekten sogar dann, wenn sie sich sehr an die Vergangenheit anlehnen, hochachtbare Werke schaffen. Aber bei Ihnen wie bei uns gibt es ungeschickte Nachahmer des Vergangenen. Um nur ein Beispiel zu nennen, wie könnte man eine künstlerische Anschauung gutheißen, die in einem Bauwerk wie dem neuen Leipziger Rathaus steckt? Das ist ein beklagenswerter Unfall. In Frankreich sagt man ein wenig leichthin, diese Unfälle kämen von Ihrem Geschmack fürs Kolossale. Ich glaube nicht, daß das zutrifft. Auch im kolossalen „Genre" entstehen bei Ihnen Bauwerke, die der Kritik standhalten. Und das ist der Punkt, auf den ich hinauswollte. Ich habe das ganz ausgesprochene, ganz bestimmte Ge-

PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN. ECKE AUS DEM SCHLAFZIMMER DER DAME.

fühl, daß Deutschland es nicht mehr nötig hat, sich „im Kolossalen" auszudrücken, das seine Gegner manchmal zu seiner Verspottung heranziehen. Ihr Vaterland hat viel gearbeitet. Es besitzt in jeder Stadt einen Stab Architekten modernen Geistes, die wohldurchdachte, gesunde und achtbare Schöpfungen hervorbringen, achtbar durch das Streben nach Anpassung an den Gebrauchszweck und nach charaktervoller Gestaltung.

Diesen Charakter besitzen Sie in einem durchaus zureichendem Grade. Es ist daher — so glaube ich wenigstens — jetzt recht überflüssig, ihn noch zu betonen durch Formen, die systematisch auf das Strenge, Derbe und Harte gehen. Ihre Architektur steht heute so, daß sie viel gewänne, wenn sie sich auf die Vermählung von Kraft und Anmut einließe. Man kann anmutig sein, ohne schwächlich zu werden. Man betrachte nur, was die Münchner Kunstgewerbler getan haben. Sie haben 1910 im Pariser Herbstsalon ausgestellt. Sie brachten Werke, in denen sie ebenfalls Kraft, Energie, Willen hatten ausdrücken wollen. Sie haben eingesehen, daß das nicht genüge, um ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen. Seitdem streben sie, unter voller Bewahrung ihrer kräftigen Konstruktion, nach Ausprägung einer eleganteren Note in ihrem Schaffen. Und es gelingt ihnen sehr gut.

Ich wollte, die deutschen Architekten, in denen soviel gesunde Kraft steckt, machten auch eine kleine Anstrengung, um endlich Werke hervorzubringen, die in ihrer äußeren Form mehr Liebenswürdigkeit zeigten.

1916 werden wir in Paris eine Internationale Kunstgewerbe-Ausstellung haben. Die Architekten aller Länder werden aufgefordert werden, dort zahlreiche kleine Gebäude zu errichten. Es wäre außerordentlich wünschenswert, daß man auf dieser Ausstellung von Ihrer Seite keine zu erkältend doktrinäre Architektur zu sehen bekäme. So wäre beispielsweise das Deutsche Haus in Gent in Paris keineswegs angebracht.

PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. »FENSTERPLATZ EINES EMPFANGSZIMMERS«

—Ich erlaube mir, Ihnen zum Schluß, wenn nicht einen Rat, so doch meine freimütige und freundschaftliche Meinung zu geben: Es gibt eine deutsche Anmut. Sie ist in Ihrer gesamten früheren Dichtung und ebenso in Ihrer gegenwärtigen Kunst. Sie ward ein wenig verdrängt durch das einseitige Streben, nur mehr als ein muskulöses, athletisches Volk zu erscheinen. Das ist gut, aber es ist nicht genug. Lassen Sie diese Anmut unter der Kraft Ihrer Bauwerke wieder aufleben, so kann es in wenigen Jahren dahin kommen, daß die reisenden Franzosen mit rückhaltloser Bewunderung vor den Werken Ihrer Architekten stehen." . . . . . .

PASCAL FORTHUNY—PARIS, OFF. DELEGIERTER DES MINISTERIUMS DES UNTERRICHTS UND DER KUNST.

LOTTE PRITZEL–MÜNCHEN. VITRINEN-PUPPEN

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

NEUE WACHSPUPPEN VON LOTTE PRITZEL.

Nichts, was der Mensch treibt, ist so geringfügig, daß es nicht erstaunlicher Steigerungen fähig wäre, wenn nur die ganze Liebe eines Herzens und die vollen Kräfte eines Lebens darangewendet werden. Puppen sind Spielzeug. Wachs und Spitzen sind bildsame, ja leichtsinnige Ware. Sobald aber so etwas zum alleinigen, zugespitzten Ausdruck eines lebendigen Menschen wird, entstehen neue Werte, wird Lebensfülle aus dem Verachteten geboren. Diesen schöpferischen Ernst hat Lotte Pritzel ihrer anmutigen Spezialität zugewendet. Mit reizvollen Nichtigkeiten begann sie, mit Puppen, die wirklich Spielzeug für Erwachsene waren, leichtfertige, liebenswürdige Arabesken, Ornamente verliebter Laune, zärtlicher Spielerei. Heute ist es schon mit schwereren Worten zu benennen, was sie produziert, wenn auch die Produkte selbst nichts von ihrer inneren Leichtigkeit eingebüßt haben: Puppenplastik etwa, oder ähnlich. Denn es sind individuell charakterisierte Figuren, die sie bringt, Figuren, die einer galanten Novelle oder einem kecken Märchen oder einer lieblichen Legende entsprungen zu sein scheinen. Viel Literatur ist darin, viel Illustration, viel Drama — denn Drama und Puppe lassen sich schwer trennen. Sieht man die Puppen nacheinander an, so wirken sie fast wie das Personal eines großen Puppenspiels: Tänzerin, Harlekin, Galantuomo, Prinzessin, Inder im bunten Wechsel; sogar die himmlischen Personen sind vertreten in der Gestalt zweier Engel, deren erster einem rokokohaften Himmelreich zu entstammen scheint, während der zweite Botticellis kranke Anmut und mystische Süße hat. Lotte Pritzels Kunst ist damit technisch jedenfalls an die im Geiste so kindlichen, im Können so reifen Krippendarstellungen herangekommen, die auf dem Boden des katholischen Südens erwachsen sind.

Die Fortschritte liegen besonders in der stärkeren Fühlbarmachung der Körper, in der ernsteren Ausmodellierung der Körperformen, mit der sich eben die erwähnte Steigerung der Charakteristik verbindet. Immer deutlicher tritt als künstlerische Endabsicht bei Lotte Pritzels Puppen die Darstellung einer bestimmten Bewegung hervor. Ihr Sinn für Reiz der Bewegung

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. »ENGEL«

muß in den letzten Jahren an guten Beispielen neue Schulung erfahren haben. Beine, Hüften, Hände und Kopf, diese Hauptträger der Körpergeste, werden in den Beispielen, die wir geben, zu verschlungenen Systemen kurvenreicher Aktionen und Reaktionen komponiert, deren Gehalt reine Musik ist. Da begegnet man manchmal ungehemmter Entfaltung der Geste in „evulsivem" Sinne, Bewegungen, bei denen das Gefühl, die augenblickliche Verfassung der Affekte, frei nach außen treibt. Manchmal ist es ein liebliches, schmachtendes Versinken ins Innere, vollkommene „Invulsion", wo die Bewegung eine zentripetale, von außen nach innen gehende Richtung zeigt, wie bei dem zweiten, dem Botticelli-Engel. Das Gewand unterstützt die Bewegung jedesmal sehr geschickt, wie z. B. bei dem lasterhaften kleinen Figürchen mit der Muschel, das man sicherlich nur dann richtig sieht, wenn man es als „erotische Kurve" betrachtet. Das erotische Sentiment spielt wohl in Lotte Pritzels gesamter Puppenplastik die ausschlaggebende Rolle, soweit der Inhalt, das „Literarische" in Frage kommt. Es ist verliebtes Volk, was sie erschafft, will sagen, daß Formen und Ideen dieser Puppenwelt irgendwie aus der Sphäre der Liebe stammen. Sie tun trunkene Augen auf, voll Schwermut der Liebe; sie neigen sich flehend über das wächserne Händchen einer Partnerin, sie kennen die Schauer, in denen man die Augen schließt und die Hände fast schmerzlich abwehrend ausstreckt, sie kennen kätzchenhafte Begehrlichkeit und holdes Ermatten. Wie verliebte Wolken bauschen sich die Gewänder, dünne Flöre gehen als gehauchte Liebkosungen über schmächtige Schultern, Schleier fließen bräutlich über gelbe Locken und nervös beseelte

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. VITRINENPUPPE »PIERROT«

Hände. Kein Wunder, daß mit Vorliebe Spitze verwendet wird, dieser Stoff, der seinem Wesen nach Koketterie ist, weil er ansetzt zur Verhüllung und doch nur qualifizierte Entschleierung liefert. Agraffen, Kettchen, Armbänder, Schuhschnallen und derartiges Material geben entzückende Pointierungen. Ein Hauptwert liegt auf der Farbe. Zarte, sentimentale Effekte wechseln mit lebhaften Kontrasten. Der Schein der Wirklichkeit wird durch die Farbe gesteigert und doch wird die Wirkung infolge der stilistischen Auffassung nie kunstlos, nur pikanter.

Eine Nebenfrage, die gleichwohl von Interesse ist: was fängt der Käufer mit diesen leichtsinnigen, schmiegsamen Kunstwerken an? Die Künstlerin sagt es selbst: Puppen für die Vitrine. Irgendwo, zwischen zwei Fenstern oder zwei Türen, gibt es fast überall jene leeren Flächen, die der Belebung durch Möbel so schwer zugänglich sind. Da mag auf dunkel behängtem Sockel die Vitrine mit ihrem farbigen, plauderhaften Inhalte Platz finden. Oder sie können auch frei im Raume stehen, weil sie doch alle vollkommen rundplastisch gedacht sind. Oder sie werden zur Zierde des Spielzeug- oder Bibelotschrankes, dieses ehedem so beliebten Möbels, dem man von Herzen eine Wiederauferstehung wünschen möchte, in dem sich alles, was man auf Reisen oder bei sonstigen Gelegenheiten an exotischem, volkskünstlerischem oder sonstwie qualitätreichem Spielwerk erwirbt, zusammenfindet. Von Lotte Pritzel her datiert das Aufkommen einer neuen deutschen Wachspuppenplastik. Kein Zweifel, daß diese in ihren Arbeiten auch ihre höchsten Leistungen hervorgebracht hat. Dieses Übergewicht kam ihr aus dem sorglos heiteren kindlichen Spieltriebe, der diese Gebilde leicht und absichtslos erzeugte, Dokumente einer munteren, positiven Lebensstimmung. — W. M.

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. »ENGEL«

LOTTE PRITZEL. »HARLEKIN« BES: H. HELLER – WIEN.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

VOM KUNSTWOLLEN DER GEGENWART.

VON PAUL FECHTER.

Selten hat sich in den künstlerischen Strebungen einer Zeit ein so plötzlicher Wandel vollzogen wie in der jüngsten Gegenwart. In ganz wenigen Jahren ist ein Umschwung eingetreten, an dem gemessen die Revolution des Impressionismus eine organische Fortbildung früherer Beziehungen zur Welt wie zur Kunst der Vergangenheit war. Beiden Epochen gemeinsam ist nur die Unfähigkeit geblieben, die neuen Ziele irgendwie begrifflich zu formulieren. An sich ist das kein schlechtes Zeichen: sobald Tendenzen gar zu sauber abstrakt faßbar sind, ist man mit Recht mißtrauisch — wo wirklich seelisch Geistiges sich darstellen will, sind immer Sinnbilder früher da als Begriffe. So ist auch heute noch beim besten Willen nicht zu sagen, wohin die Entwicklung sich neigen will: das einzige, was man tun kann, ist betrachtend abwarten, wesentliche Strebungen begrifflich umschreiben, den gemeinsamen und den besonderen Sinn der verschiedenen Strömungen einfassen — und so vielleicht dem Wollen selbst da und dort etwas Klärung geben. — Verhältnismäßig am einfachsten ist das Unter-

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN.
»VENUS« BES: DR. E. K. IN MÜNCHEN.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

»VITRINEN-PUPPE« BESITZER: ALEX. KOCH.

nehmen bei dem, was man als Expressionismus zu bezeichnen pflegt. Er hat sich langsam aus der anti-impressionistischen Bewegung heraus entwickelt, die dem analytischen Naturalismus des späten Impressionismus allzu dialektisch klar eine flächenhaft synthetische Dekoration, der Naturbetonung die Bildbetonung gegenüberstellte. Es war auch in den Anfängen manches Berechtigte, nur daß sie zumeist im kunstgewerblich Schmückenden ausliefen. Sinnvoll im Künstlerischen wurde das Unternehmen erst, als die Einsicht oder besser die Erinnerung kam, daß Kunst doch nicht nur von Können herkommt, sondern daß sie auf einem Müssen ruht, daß ihr wesentlicher Sinn der ist, einem Welt- und Lebensgefühl stärksten unvermittelten Ausdruck zu schaffen. Die Synthese durfte sich nicht nur auf die Zusammenfassung der vom Impressionismus zerlegten Farbe in große Flächen beziehen: sie konnte einen Sinn nur als konzentrierter Gefühlsausdruck haben. Das Dekorative und selbst das Monumentale mußte nebensächlich werden, das gesteigert Menschliche und Seelische das Wesentliche, dem sich alles, Bildbau und Komposition wie das Objekt, unterzuordnen hatte. Die Darstellung der Außenwelt tritt zurück gegenüber der gefühlserfüllten Vorstellung des Künstlers, das Objekt wird nur Ausdrucksmittel, dessen empirische „Richtigkeit" den Notwendigkeiten des Aus-

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

»DOMINO IN ROT«

drucks untersteht. Die Herrschaft der Natur wird abgelöst von der des Psychischen, das Göttliche wird nicht mehr indirekt durch Wiedergabe seiner Manifestationen in der Umwelt dargestellt, sondern direkt durch den betonten Ausdruck des empfindenden Ichs: die Reproduktion des Naturschönen wird der Kamera und dem Kino überlassen, der Schwerpunkt von außen nach innen verlegt.

An diesem Punkt etwa berühren sich die Tendenzen des Expressionismus mit dem des Kubismus — wobei gleichzeitig die begriffliche Umschreibung schwieriger wird. Der Kubismus stellt sich in Gegensatz zu allem bisherigen. Somit läßt sich wohl sagen, was er nicht ist, aber selbst ein Theoretiker der Bewegung wie Guillaume Apollinaire hat keine irgendwie eindeutige Umgrenzung geschweige denn eine haltbare Definition gegeben.

Wie der Expressionismus lehnt auch der Kubismus die Beziehung zur Natur ab und legt den Quellpunkt der Kunst vollkommen ins Innere: er will art de conception, nicht d'imitation sein. Er geht hier aber weit radikaler vor als der Expressionismus: die Erscheinung der Dinge wird nicht nur dem Ausdruckswillen des Künstlers untergeordnet, sondern überhaupt negiert. Der Expressionismus steht, vom Sensuellen herkommend und auf Gefühltem ruhend, der Umwelt durchaus verbindlich gegenüber: der Kubismus ist rein cerebral, ans Abstrakte gebunden, naturfeindlich. Er verneint das visuell

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN

»VITRINEN-PUPPE« BESITZER: A. K.—D.

Sinnliche, und geht darauf aus, nicht mehr die Dinge im Zusammenhang mit ihrer Sichtbarkeit, sondern nur noch mit ihrem Wesen darzustellen, wie es sich auf dem Weg über das Gehirn symbolhaft in sehr abstrakter Gesetzmäßigkeit analysieren und wieder formulieren läßt.

In einem Kapitel seiner „Peintres cubistes" kommt Apollinaire auch auf das Verhältnis der Maler zur vierten Dimension zu sprechen. Er zitiert dabei leider Nietzsche statt etwa Riemann und redet auch sonst allerhand Primitivitäten, statt, wenn er sich schon mathematisch betätigen will, die anti-euklidischen Geometrien herauszuziehen. Immerhin liegt der Tatsache, daß das Dimensionenproblem überhaupt berührt wird, ein richtiges Gefühl zu Grunde, daß nämlich der Kubismus auch ein Versuch einer direkten sinnbildlich zweidimensionalen Auseinandersetzung mit unserer Existenz als dreidimensionale Wesen ist. Seine Tendenzen berühren sich hier, wenn auch nur lose, mit denen Hans von Marées, dessen Bestrebungen letzten Endes die antinaturalistische Bewegung der ganzen Zeit eingeleitet haben.

Guillaume Apollinaire unterscheidet innerhalb des französischen Kubismus vier Strömungen. Der cubisme scientifique (zu dem er Picasso zählt) will auf dem angedeuteten Wege, unter Beseitigung visueller und anekdotischer Zufälligkeiten, die wesentliche Realität der Dinge ausdrücken, nimmt also seinen Ausgang immer noch von der Erscheinung. Noch etwas

LOTTE PRITZEL — MÜNCHEN
SITZENDE FIGUR BESITZER A. K. - DARMSTADT
STEHENDE IM BESITZ V. FRAU SP. - BUDAPEST

näher dieser réalité de vision steht der cubisme physique Le Fauconniers. Hier kommt am stärksten die noch etwas materialistische Tendenz zur Geltung, die wohl den Namen für die ganze Strömung mit entstehen ließ, die Absicht, die kubische Existenz der Dinge, wenn auch sinnbildlich flächenhaft, so doch möglichst eindringlich zu gestalten. Man spürt im Gegensatz zu der Auflösung des Impressionismus das Streben nach stereometrisch-geometrischer Betonung des Körperhaften. Ganz abgelöst von der Erscheinung ist dann der orphische Kubismus oder Orphismus: die Bildelemente haben keinerlei Beziehung mehr zur Wirklichkeit, sondern werden vom Künstler geschaffen und gedeutet. Der „instinktive" endlich bildet wieder einen Grenzfall: er baut auf dem auf, „was Instinkt und Intuition dem Künstler suggerieren" — mit welchen Begriffen der Übergang zu der letzten, primitivsten Gruppe, zu den Futuristen gegeben ist.

Denn diese haben gegenüber dem Gros der Kubisten erneut den Akzent auf das Instinktive, das Unmittelbare gelegt. (Wohlgemerkt: es ist hier immer nur von den Strebungen, nicht von den Leistungen die Rede.) Sie bekämpfen das Abstrakte, auf dem der Kubismus aufbaut, aufs energischste, negieren überhaupt alles Vermittelte und Vermittelnde und gehen darauf aus, nichts als das zu geben, was irgendwie unmittelbar aus dem Rhythmus des heutigen Daseins in die Seele fällt. Indem sie aber dies

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN. VITRINEN-PUPPE »TANZ«

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

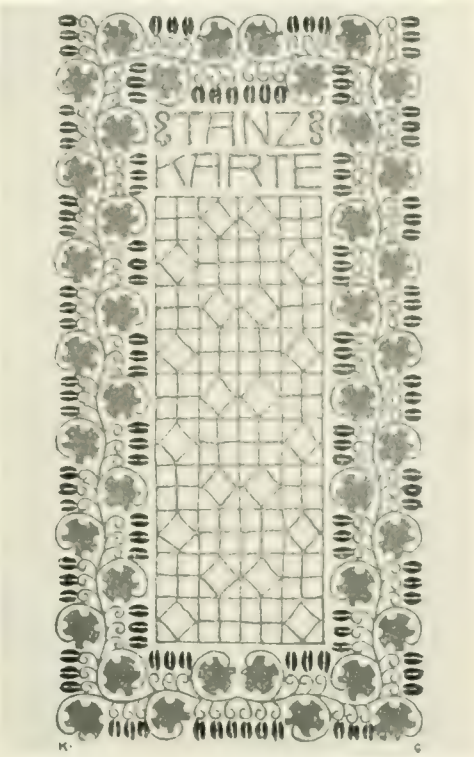
LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN. »RUHENDER PIERROT« BESITZER: FRAU FR. SP.—BUDAPEST.

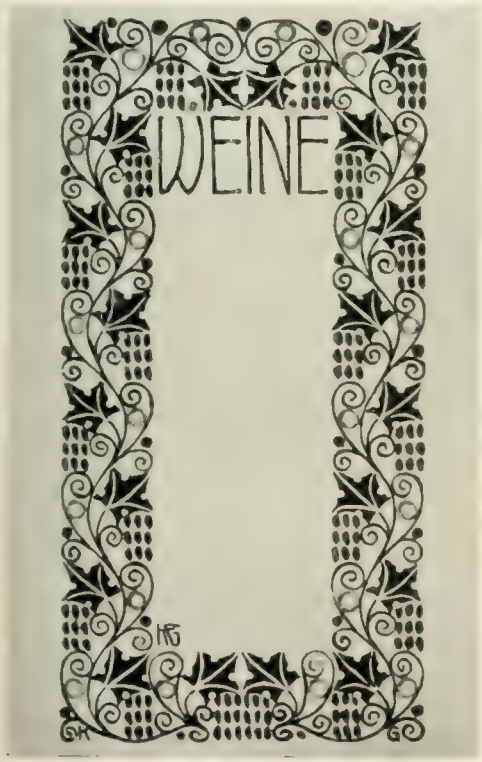
LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN.
»TÄNZERIN« BES: A. K.-DARMSTADT.

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

Unmittelbare zuletzt doch nur in den jeweils aus dem Wirrwarr der äußeren Dinge sich heraushebenden Gegenständen finden, wird eine ursprünglich geistig gerichtete Strebung wieder materialistisch: das auch hier verpönte Darstellen der Umwelt kehrt auf einem Umweg zurück, und das Ergebnis sind die bekannten Impressionsragouts, die unter Ausschaltung des zeitlichen Moments zuletzt doch nur ein Übersteigern und ad absurdumführen des impressionistischen Versuchs sind, Bewegung und Bewegtheit darzustellen. Auf der anderen Seite kommt aber auch dieses Bemühen, die Kunstbedenken von Form und Komposition auszuschalten, schon auf dem Wege des Impressions-Mosaiks bei irgend einer Anordnung an — und so treffen sich die feindlichen Brüder zuletzt auch hier wieder: das abstrakte Bild-Schema des Kubismus dringt automatisch in die Unmittelbarkeits - Sammlung des Futurismus; nur Sensuelles und Cerebrales durchdringen sich, weil sie zuletzt doch beide polare Erscheinungsformen desselben großen Gegenwartstromes sind. — Denn alle diese wunderlichen und verworrenen Versuche sind in der Tat nur die verschiedenen seltsamen Formen, die ein tiefes seelisches Bedürfnis der Zeit im Sichtbarwerden sich verkleidend annimmt. Was hier zu Tage tritt, ist nicht nur Reaktion gegen die Analytik des Impressionismus: es ist die Antithese des ganzen ungeheuren Materialisierungsprozesses des vergangenen Jahrhunderts. Was sich hier darstellt, ist die Sehnsucht der Menschheit, den Sinn des Lebens im Inneren wieder zu finden, der ihr über der beständigen Tätigkeit am Äußeren verloren gegangen ist. Es ist der Rückschlag, der einmal kommen mußte, weil der Mensch schließlich trotz allem nicht nur ein natürliches, sondern auch ein geistiges Wesen ist. —

LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN. VITRINENPUPPE »TÄNZER«





GUSTAV KALHAMMER—WIEN. ENTWÜRFE ZU MENU-, WEIN- UND TANZ-KARTEN.

ENTW. U. AUSF: PROF. HEINRICH JOBST DARMSTADT. DENKMAL FÜR »JUSTUS ERNST LIEBIG« DARMSTADT.

J. BERMEJO SOBERA-MADRID.

GEMÄLDE »DAMEN-BILDNIS« GLASPALAST MÜNCHEN.

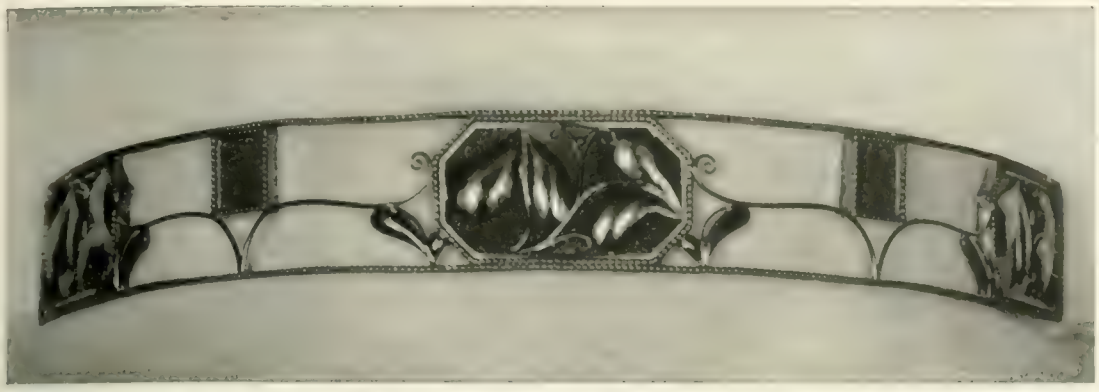
DAS LIEBIG-DENKMAL IN DARMSTADT. Am 31. Oktober wurde in Darmstadt das von Professor Heinrich Jobst, dem Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, geschaffene Denkmal des in Darmstadt geborenen großen Gelehrten Justus Ernst Liebig feierlich enthüllt.

Der Einsicht der Stifter ist es zu danken, daß Jobst an Stelle einer Porträtfigur die Idealgestalt der Wissenschaft setzen konnte. Sie sicherte dem Denkmal eine Monumentalität, die dem Porträt eines Gelehrten schlechterdings nicht wäre abzugewinnen gewesen. Dafür fand die unmittelbare Erinnerung an den Gelehrten ihre Stelle am Sockel: vorn ein Medaillon mit dem Bildnis Liebigs, an den Seiten zwei Reliefs. – In der Figur der Wissenschaft hat Jobst eine Gestalt geschaffen, in der ein uraltes, scheinbar einfaches plastisches Problem in einer eigenartigen Weise gelöst ist. Die Vereinigung von Ruhe und Bewegung in der sitzenden Frau ist von kräftigem und zugleich feinem Reiz. Man fühlt über der zuverlässigen Grundlage eines streng geschulten, durch und durch gesunden Könnens eine ganz persönliche Art, die jeder Gesuchtheit und Aufdringlichkeit aus dem Wege geht und sich in den Kreis des Selbstverständlichen und menschlich Schlichten zurückzieht. Im Vergleich mit den den Platz einschließenden Bauten, vor allem aber mit der streng geformten Riesensäule des

LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. ENTWURF ZU EINEM AUSSTELLUNGS-PLAKAT.

Monumentes Ludwigs I. findet die zurückhaltende Art des Denkmals, findet auch die ganz schlichte, fast nüchtern wirkende Durchbildung des Sockels ihre Erklärung. — Den Aufbau des Denkmals selbst und die Einfügung des Ganzen in den Platz hat Jobst, der schon in Bad Nauheim sein sicheres Gefühl für die Anordnung eines vielgestaltigen plastischen Komplexes bewiesen hat, in einer Weise gelöst, daß es fühlbar wird, wie für den Künstler gerade diese Seite der Bildhauerei ein Lebensproblem bedeutet. Das Ergebnis ist, daß es kaum bemerkt wird, wie durch die Betonung der einen Ecke dem Platz seine strenge Regelmäßigkeit eigentlich genommen ist. Das Denkmal „fällt nicht auf"; so mühelos wird es vom Auge in das Gesamtbild einbezogen. Man kennt das Denkmal nicht, wenn man nicht den Platz kennt, auf dem es steht, wie eines jener alten Denkmäler, die in der ungezwungenen Einordnung in die Umgebung einen wesentlichen Teil ihrer künstlerischen Wirkung besitzen. — So kann man sagen, daß das Liebig-Denkmal, ganz abgesehen von der Bedeutung des Namens, den es ehrt, sich die Berechtigung seines Daseins durch eine seltene Einsicht in die Bedingungen verschafft, die ein öffentliches Denkmal zum Kunstwerk machen. Darüber hinaus darf man sich freuen, daß das dem großen Sohne Darmstadts zu errichtende Zeichen in solcher Weise verwirklicht wurde. H K.

LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. »PLAKAT-ENTWURF«

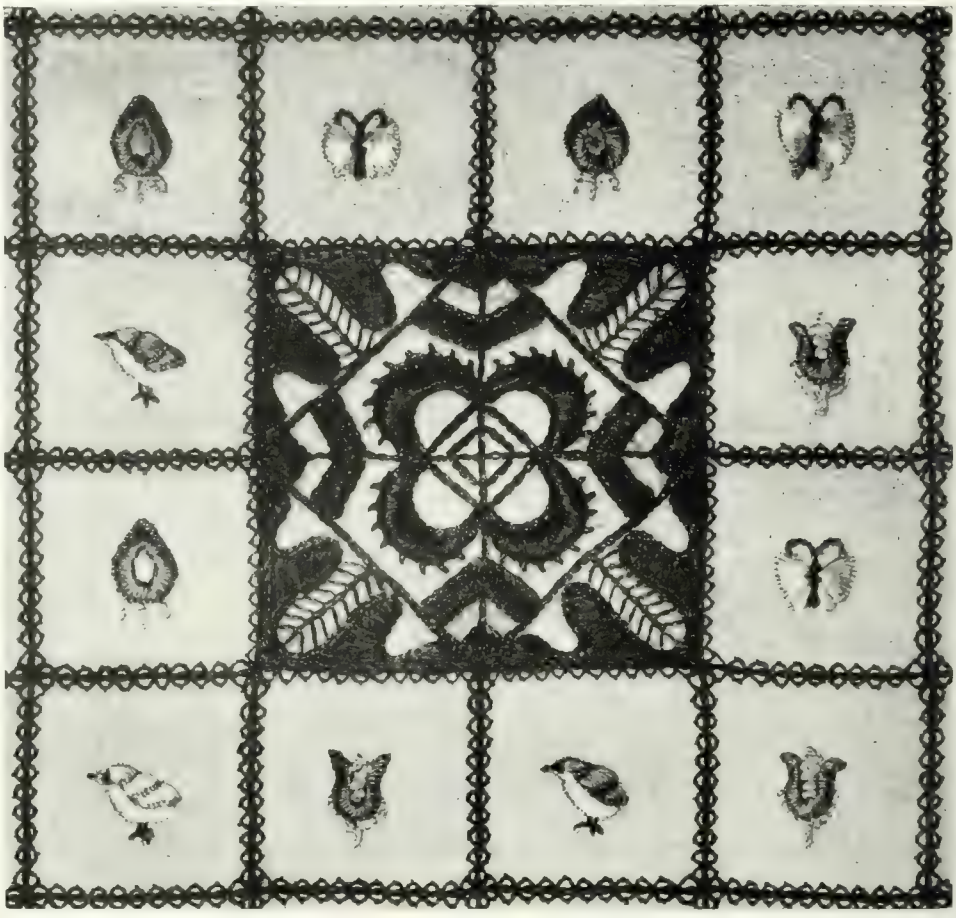


PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. »DIADEME« SILBER VERGOLDET.

ARCHITEKT E. J. WIMMER-WIEN.

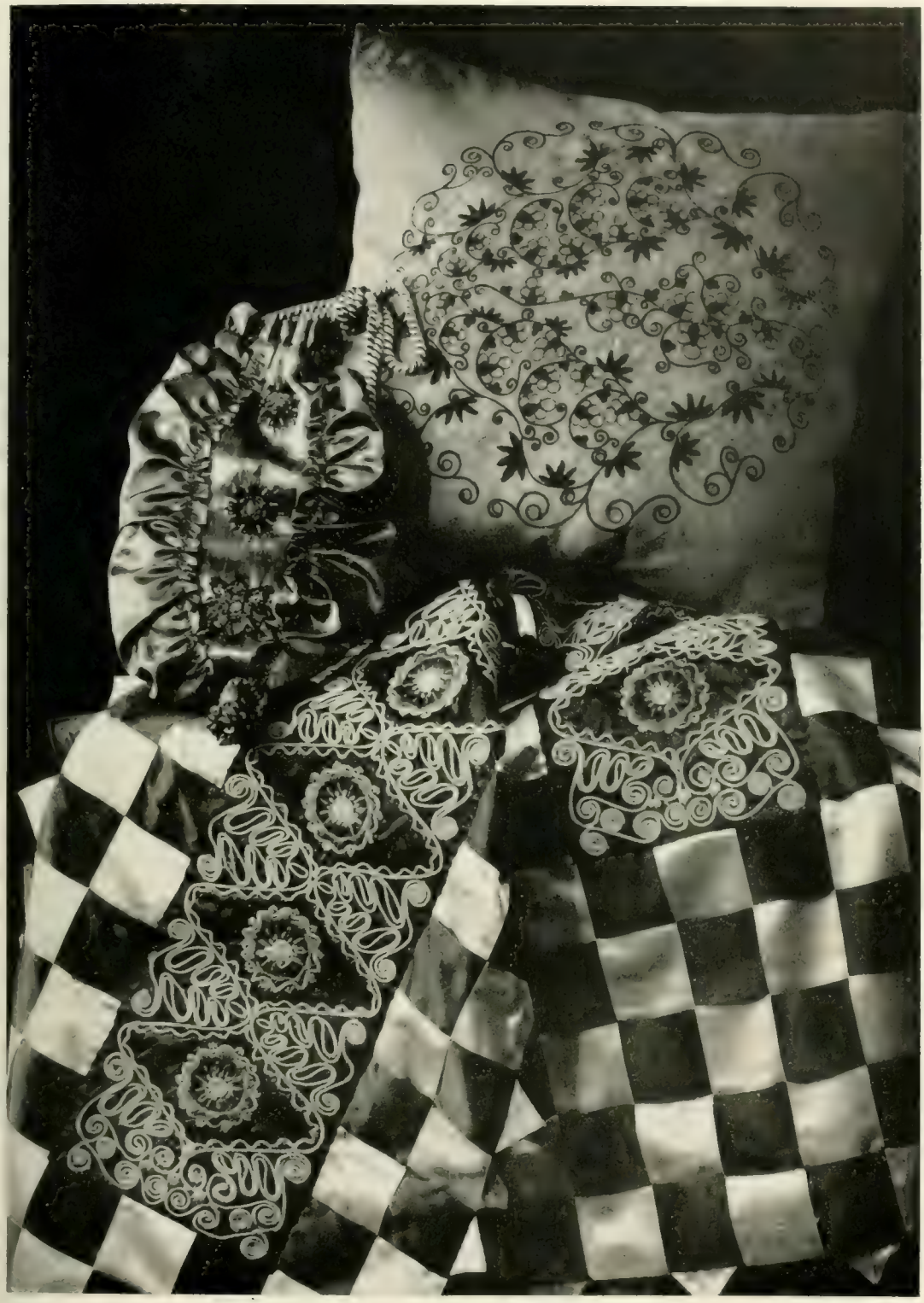
TRAUBEN-WASCHBECHER. SILBER VERG.

AUSGEFÜHRT VON DER WIENER WERKSTÄTTE.

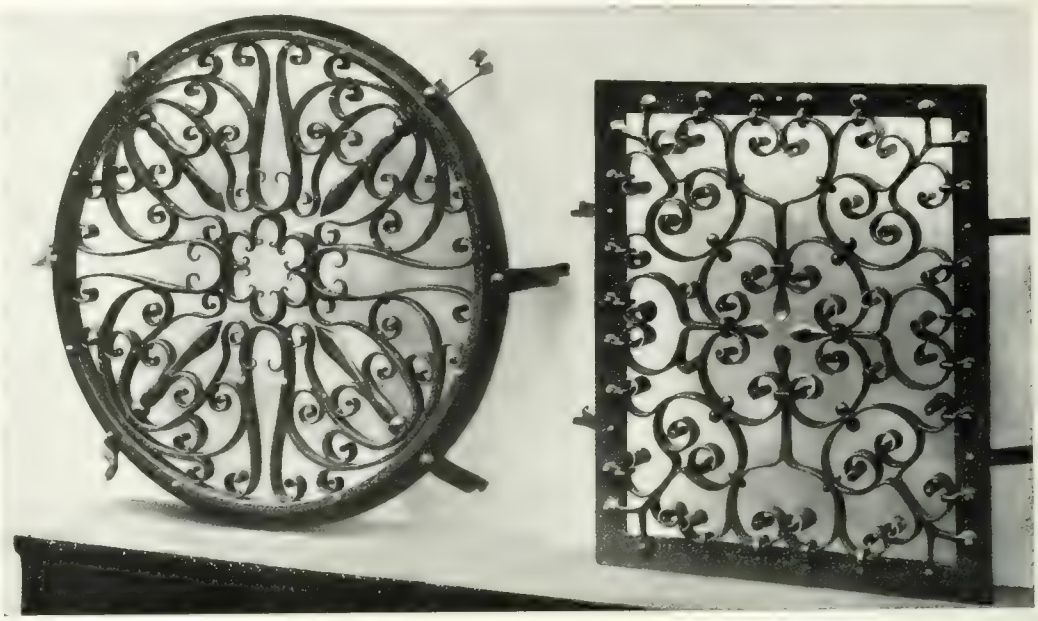


LOUISE EHRHARDT HAMBURG. DECKE MIT BUNTER SEIDENSTICKEREI.

DARMSTADT. Auf Veranlassung des Großherzogs von Hessen und bei Rhein findet 1914 im Residenzschloß eine Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst statt, die der Zeit vom Ende des dreißigjährigen Krieges bis zur Ära Napoleons gelten wird. Ein großer Teil des deutschen fürstlichen und privaten Besitzes wird bei der Gelegenheit zum ersten Mal der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Da die Vorarbeiten bereits ziemlich weit gediehen sind und einen allgemeinen Überblick über das Material gestatten, darf gesagt werden, daß die Darmstädter Jahrhundert-Schau nicht nur manche künstlerische Überraschung bringen, sondern auch jene bisher sehr mit Unrecht gering geachtete Epoche unserer künstlerischen Vergangenheit in einem völlig neuen Lichte erscheinen lassen dürfte. Bei der Fülle von Material sollen nur Werke höchster Qualität, die auch vor unserem modernen Gefühl bestehen können, berücksichtigt werden. Die Ausstellung wird das Gebiet der Malerei, einschließlich Österreich und der Schweiz möglichst geschlossen zur Darstellung bringen, ferner von dem bildhauerischen Schaffen, speziell auf dem Gebiet der Kleinplastik, ein abgerundetes Bild zu geben versuchen, endlich aber auch dem Kunstgewerbe einen breiten Raum zugestehen. Für die Repräsentation des letztgenannten Gebietes wird neben dem musealen und privaten Besitz, neben den Schätzen aus den Schlössern unserer Fürsten in erster Linie auch das kirchliche Kunsterbe herangezogen werden. Eine besondere Abteilung der Ausstellung wird den Handzeichnungen, Aquarellen und Pastellen gewidmet sein, und endlich soll eine Porträtgalerie des geistigen Deutschlands der Zeit das ikonographisch-historische Interesse zu befriedigen versuchen. Im ganzen wird die Darmstädter Ausstellung das künstlerische Schaffen der anderthalb Jahrhunderte möglichst erschöpfend aufzuzeichnen haben, und es steht zu hoffen, daß dank dem Zusammenwirken aller beteiligten Kräfte das nationale Werk vollkommen gelingen wird. — B.

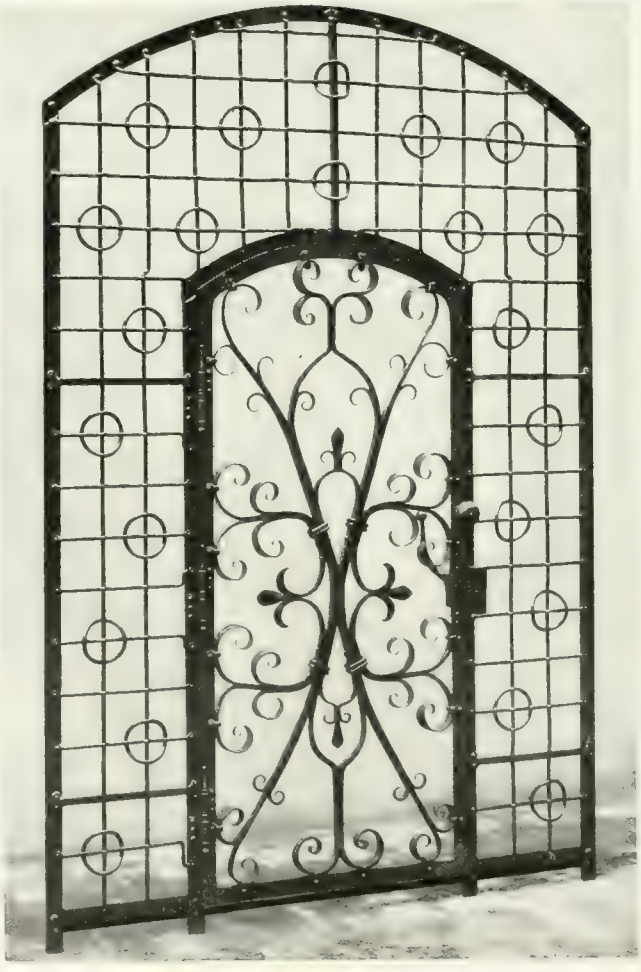


DORA ALBERT UND HILDA ACHILLES HAMBURG.
KISSEN, POMPADOUR UND FLÜGELLÄUFER MIT KURBELSTICKEREI.



ENTWURF: PROFESSOR PETERSEN.

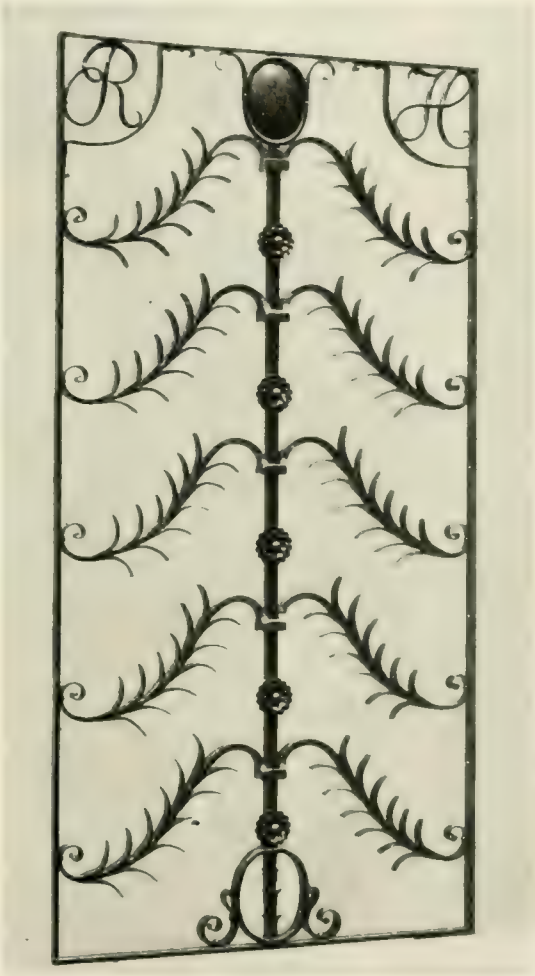
»LÜFTUNGSGITTER AM RATHAUS POSEN«



PROFESSOR PETERSEN-»GITTERTOR« RATHAUS IN POSEN.

AUSFÜHRUNG: JULIUS SCHRAMM, KUNSTSCHMIED, BERLIN.

EISEN. Für uns hat es sich beim Eisen zunächst noch ums rein Technische gehandelt, um die anständige Arbeit, um die Empfindung für das Material. Vielleicht werden unsere Söhne, auf unserer Arbeit aufbauend, dem Material auch wieder künstlerische Werte abringen können, die zu den Erzeugnissen früherer Zeiten nicht in einem gar zu bescheidenen Verhältnisse stehen. Wir mußten die regulativen Prinzipien der Einfachheit, der Materialgerechtigkeit erfinden, um wieder Zugang zu redlicher Arbeitsweise zu erhalten. Und die Eierschalen dieser löblichen kunstgewerblichen Kinderstubentheoreme hängen der jungen Schmiedekunst noch sichtbar am Rücken. Aber der Einzelne ist dafür nicht verantwortlich zu machen. Das Erzwingenwollen bringt jedenfalls zuverlässiger Schaden als die weise Zurückhaltung. — Muß man also auch bei der Betrachtung der von Petersen entworfenen Gitter im wesentlichen sich mit der Feststellung anständiger Arbeit und guter Gesamtwirkung begnügen, so darf dennoch nicht verkannt werden, daß sie für unsere Zeit bedeutsam sind. Als Flächenschmuckproblem ist das Ganze gefaßt. So sagt die Form der mit dem Stabwerk verschränkten Ringe wohl im einzelnen nichts, aber in der Flächenmusterung werden sie als geometrische Figuren sehr hübsch wirksam. Aus ganz ähnlichem Geiste ist die



OBEN: PROFESSOR PETERSEN. UNTEN: PROFESSOR SEECK.
AUSFÜHRG: JULIUS SCHRAMM, KUNSTSCHMIED, BERLIN.

Vergitterung von Prof. Seeck geschaffen: sehr übersichtlicher Gang der Linien, eisengerechte Verbindung der Teile, nüchterne besonnene Formensprache. — Die Grabkreuze hat der Kunstler J. Sobainsky-Breslau für die Jahrhundertausstellung Breslau entworfen, wo sie im „Dorffriedhofe“ sinngemäß aufgestellt waren. Sie fügen sich dem reichen Formenschatze, der in den letzten Jahren auf diesem Gebiete entstanden ist, gefällig ein. Die alte Form mit dem ovalen Schild in der Mitte, den nach oben ausgehenden Strahlen und der kleinen Bedachung erweist sich immer noch als die gefälligste und wirksamste. — In das Gebiet des Eisengusses führen die Reliefs des Kgl. Hüttenwerkes Wasseralfingen in Württemberg. Die Modelle sind alt, stammen von Weitbrecht (1796–1836) und Plock (1809–1882) und verraten das klassizistische Formstreben der Jahrhundertwende, das in den Stilwillen der Nazarener und Neuklassiker übergeht. Die Reliefs sind früher vielfach als Füllungen verwandt worden. Reinheit und idyllisch-gefälliges Sentiment der Linie sind ihnen nicht abzusprechen. Es ist eine verbindliche Kunst, niedlich, bürgerlich im höchsten Grade. Diesem Geiste entsprechen die Gegenstände: antikische Idyllen, moderne Szenen, meist ländlicher Prägung, hübsch bewegte Einzelfiguren.

JOSEF SOBAINSKY—BRESLAU.

SCHMIEDEEISERNE GRABKREUZE.

J. SOBAINSKY-
BRESLAU.

SCHMIEDE-
EISERNES
GRABKREUZ.

JOSEF SOBAINSKY BRESLAU.

SCHMIEDEEISERNE GRABKREUZE.

J. SOBAINSKY-
BRESLAU.

SCHMIEDE-
EISERNES
GRABKREUZ.

WIEN. Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im K. K. Museum für Kunst und Industrie. Diese Ausstellung, welche eine Übersicht über die neuesten Leistungen aller Arten unserer heimischen Handwerkskunst darbietet, ist nach denselben Grundsätzen vorbereitet und ausgeführt worden, die für die Herbst- und Winter-Ausstellungen 1909—1911 und die Frühjahrs-Ausstellung 1912 maß- und richtunggebend waren, und ebenso wie bei den eben genannten wurde auch bei der gegenwärtigen Ausstellung das Arrangement von Architekt Prof. Carl Witzmann geschmackvoll durchgeführt. Raum I, die große Mittelhalle, ist in mehrere Separationen gegliedert und enthält in vielen Schaukästen das allgemeine Kunstgewerbe: Keramiken, Gläser, Schmuck, Stickereien, Perlarbeiten, Polster, Kleider, Umhangtücher, Lederarbeiten u. dgl. m. Die Räume II bis XII und XV bis XXIV enthalten Interieurs, die Räume XIII und XIV sowie XXV bis XXVII wieder allgemeines Kunstgewerbe, wie die Mittelhalle.

Sämtliche Räume, so verschieden sie auch an Gestaltung und Material sein mögen, zeichnen sich durch geschmackvolle Formgebung und gediegene Werkausführung aus; das Boudoir, Raum XXII, ist davon ausgenommen. Besonderes Lob verdient die tapfere Tat des Tischlermeisters Adolf Jiretz, der in seinem kombiniertem Schlaf- und Wohnzimmer aus russischem Erlenholz, das aus zwei Schränken, zwei Betten, zwei Nachtkästchen, einer Kommode, einem Tisch, einer Bank und drei Sesseln besteht und insgesamt nur 450 Kronen kostet, dem Verlangen des weniger geldkräftigen Käufers nach werktüchtiger Tischlerarbeit Befriedigung gewährt. Eine neuzeitliche Wohnungskultur erreicht man nicht nur dann, wenn man dem Luxusbedürfnis genug tut, wie es meistens geschieht, sondern wenn man bescheidenen Ansprüchen, so wie dies hier getan ist, Rechnung trägt. Was Jiretz mit diesem Zimmer geleistet hat, ist in jeder Beziehung mustergültig zu nennen.

Mustergültig sind auch die meisten Erzeugnisse in den Abteilungen für allgemeines Kunstgewerbe. Die Namen der entwerfenden Künstler und der ausführenden Handwerker, Techniker und Firmen bürgen fast durchwegs für die gute Qualität. Die Ausstellung wird unzweifelhaft moralischen und praktischen Erfolg haben und dazu beitragen, das Gedeihen des Wiener und Österreichischen Kunstgewerbes zu fördern. — A. RÖSLER.

CHEMNITZ. Hans Ungers neueste Arbeiten waren bis Mitte November im König Albert-Museum zu Chemnitz ausgestellt. Ein römischer Aufenthalt hat in diesem Sommer Unger ein Teil größerer Freiheit gegeben. Unter den neueren Arbeiten finden sich mehrere römische Frauenbildnisse, die ohne jede dekorative Nebenabsicht lediglich auf das malerische Moment eingestellt sind. Sie sind die Inkarnation südlichen Lichtes und südlichen Rassenbewußtseins. Unger ist ein Rhythmiker der Form, eine harmonische Natur, die aus der Wirklichkeit mit individueller Kraft nur das „Schöne" heraussehen kann. Das werden selbst diejenigen zugeben müssen, die ihm nicht in allem folgen wollen. Das Geistige in der Kunst findet bei ihm soviel Ausdruck, wie man es sich nur im Sinne einer Durchgeistigung unserer deutschen Malerei wünschen mag. . . . . WOLF HENRY DÖRING.

G. K. WEITBRECHT. »FÜTTERNDER HIRTENKNABE« RELIEF IN EISENGUSS.
KÖNIGL. HÜTTENWERK—WASSERALFINGEN. VERTRIEB: LUDWIG SCHALLER—STUTTGART.

PROF. HANS UNGER—LOSCHWITZ.
GEMÄLDE »BILDNIS FRAU HERTHA KÖNIG«

PROFESSOR HANS UNGER. GEMÄLDE »DOPPELBILDNIS«

NEUE BILDER VON HANS UNGER–LOSCHWITZ.

VON RICHARD STILLER.

In den Ausstellungsräumen der Kunsthütte im König Albert-Museum in Chemnitz zeigte Hans Unger im vergangenen Herbste eine stattliche Sammlung von mehr als dreißig meist großen Gemälden, unter denen ein beträchtlicher Teil aus neuester Zeit stammte. Man empfing inmitten dieses Saales wieder den festlich prächtigen Eindruck, der stets von der Kunst des Dresdner Malers ausgeht, so verschiedenartig seine Figurenbilder, seine Köpfe, Bildnisse und Blumenstücke sich im einzelnen auch ausnehmen. — Gruppenweise verschieden zeigen sich seine Bilder. Die nacheinander aufsteigenden malerischen Ideen erschöpfen sich bei ihm nicht stets in einem einzigen Werke, sondern treten noch in mannigfaltigen künstlerischen Gestalten auf. Werke eines Meisters, offenbaren sie eine nähere oder entferntere Geschwisterschaft untereinander. Wir kennen seine Frauenköpfe, die uns an die göttliche Hoheit antiker Juno- und Athenebilder, an die starre Schönheit des Medusahauptes oder den feierlichen Ausdruck römischer Sibyllen erinnern. Im Bildnis, das jedem Künstler die schwierige Aufgabe setzt, der Persönlichkeit des Dargestellten und der eigenen Kunstauffassung gleicherweise gerecht zu werden, weiß er die individuelle Ähnlichkeit in gemessene Würde zu kleiden und dem Bilde durch Betonung des dekorativen Elementes die künstlerische Einheit zu geben. Man denkt vor seinen weiblichen Bildnissen einerseits an die Venezianer der Renaissance und andererseits an die besten englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts. Er hält den Vergleich recht wohl aus. Formen, Töne und Farben müssen wohltuend

PROFESSOR H. UNGER-LOSCHWITZ.

GEMÄLDE »RÖMISCHE FRAU«

auf das gebildete menschliche Auge wirken. Das ist Gesetz und Ziel seines Schaffens; Wohlklang und eine großzügige Stilisierung reicher Formen- und Farbenzusammenfassungen. In seinen idealistischen Phantasieschöpfungen wie in seinen prächtigen Blumenstücken folgt er ihm mit aller Hingabe an seine Vorstellungswelt, die fern von der alltäglichen liegt und abseits von der modischen Entwicklung der modernen Malerei. Wir schätzen in ihm einen der Künstler, die das Leben durch das Medium der großen alten Kunst und ihrer unvergänglichen Schönheitswerte sehen und fassen; einen Maler, der einen Strahl südlichen Sommerglanzes in die nordische Nebelstimmung trägt.

Ungers neue Bilder sind teils von einem vollen, weichen Klang, teils von einer tiefen feurigen Glut. Wie früher stellt er seine Figuren gern vor einen Landschaftshintergrund, der oft ein köstliches Stück Bild für sich darstellt und in Kolorit und Stimmung mit der menschlichen Gestalt innig verwachsen ist. Den Himmel zerlegt er in mächtige Wolkenmassen und überzieht sie mit zart schimmerndem rosigen Licht, oder er fügt strahlendes Luftblau, brennendes Rot, leuchtendes Grün, Gelb, Weiß, Braun und Lila zu eigenartigen Harmonien zusammen. In dem Doppelbildnis Mutter und Kind hat er einen Lieblingsstoff wieder aufgenommen. Die strenge Anordnung nach wagrechten und senkrechten Überschneidungen als Mauer- und Vasenrand, Landschaftsgrund, Gewölk und Kleidersaum mit den Figuren, Gewandstücken und der Vase gibt dem Bilde die wunderbare Ruhe. Der Eindruck wird durch die flächige, mit wenigen Ölretouchen versehene Tempera-

PROFESSOR HANS UNGER.
GEMÄLDE »DAMENBILDNIS AM MEER«

PROF. HANS UNGER: »VENEZIANERIN«

PROFESSOR H. UNGER-LOSCHWITZ

GEMÄLDE »MÄDCHEN MIT GELBEM TUCH«

technik erhöht und nicht zuletzt durch das auf ein farbig belebtes silbriges Blond abgestimmte Kolorit. Von Liebreiz und Anmut ist das blonde Kind, dessen feingliedriger Körper in fühlbarem Leben an der streng geschlossenen Gestalt der Mutter lehnt. Das Bildnis Hertha König verbindet die Eigenschaften des Porträts und des selbständigen Bildes. Das starke tiefe Rot des Kleides ist von malerischem Reize, der rosa Schleier vermittelt zum dunkelgeblümten Haideboden, der luftgebräunte Kopf steht warm gegen das helle Gewölk des Himmels. Gehört das „Morgen" genannte Bild einer ungemein zart gebildeten, unbekleideten weiblichen Gestalt, die sich in einem Spiegel beschaut, auf dem ein Paradiesvogel sitzt, tonlich zum delikatesten, so die Sibylle, deren Gestalt in bräunlichem Gewande sich von einem strahlend blauen Himmel abhebt, farbig zum stärksten. Außer der Venezianerin leuchten noch ein paar weibliche Idealköpfe und mehrere Blumenstücke jüngster Herkunft in ähnlicher Farbenglut. Sie wecken die Erinnerung an die ungehemmte Glut von Ungers frühesten Bildern und scheinen bestätigen zu wollen, was das Sprichwort behauptet: Man kehrt immer wieder zu seiner ersten Liebe zurück. RICHARD STILLER.

Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältnis: er ist ihr Herr und Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden; ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intensionen unterwirft und ihnen dienstbar macht.

Der Künstler will zur Welt als ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes. Goethe.

PROFESSOR HANS UNGER—LOSCHWITZ. GEMÄLDE »MUTTER UND KIND«

PROFESSOR HANS UNGER. »SIBYLLE«

GEORG KOLBE BERLIN. »HEINRICH HEINE-DENKMAL« FRANKFURT A. M.

NOTIZEN ZU ADOLF HILDEBRANDS PRINZREGENTEN-DENKMAL.

Das jüngste Werk Adolf Hildebrands, ein Reiterdenkmal des Prinzregenten Luitpold, wurde vor kurzem in München enthüllt. Es zeigt den Fürsten auf ruhig schreitendem, gedrungenem Pferd, den unbedeckten Kopf nach links gewendet. Er trägt denselben weit um den Oberkörper geworfenen Mantel, den Schlüter seinem Friedrich Wilhelm, Falconet seinem Peter dem Großen gab. — Die Abmessungen sind beschränkter, als man gemeinhin heute gewöhnt ist. Aber man erinnert sich, daß auch Schlüters Kurfürst an materieller Größe keineswegs dem Begasschen Wilhelm I. gewachsen, an Majestät aber weit überlegen ist.

An Hildebrands jüngstem Werk fällt vor allem eine gewisse Breite, nahezu Flächigkeit auf. An Lineament ist aufs äußerste gespart worden. Der große, glatte Hals des Pferdes etwa wirkt fast nur als Ebene und Umriß. Alle reliefhafte Vertiefung, alle Komplizierung ist dem Gesicht des Regenten vorbehalten geblieben, das gespannt, forschend, beinahe feurig nach links späht; (berufene Beurteiler rühmen ihm ungemeine Lebenstreue nach). Bart, Mantel, Pferdemähne werden vom Zugwind zurückgedrängt und damit auf eine einheitliche schräge Richtung gebracht. — Im Gesamtwerk Hildebrands bedeutet dieses Denkmal sicherlich noch einen Schritt über den Bremer Bismarck von 1910 hinaus, dessen Erfindung trotz aller hinreißenden Kraft der Silhouette mehr vom Colleoni abhängt, als ihm zuträglich ist. Das Denkmal des Prinzregenten ist im Umriß wahrscheinlich einfacher, aber auch beruhigter und — wenn das möglich ist — noch geschlossener.

Ein Vergleich mit Tuaillon drängt sich auf, dem anderen (nicht dem zweiten — was mißverständlich wäre), der für deutsche Reiterdenkmäler heute in Betracht kommt. Es scheint sich zwischen den beiden Deutschen ein ähnliches Verhältnis herauszubilden, wie es zwischen dem Gattamelata und dem Colleoni besteht, mit andern Worten: der Wille des einen betont vor allem die statuarische Geschlossenheit, der des andern den möglichst starken Gehalt naturgetreuer Bewegung („potentieller Energie" würde der Mechaniker sagen). —

Hildebrands Regentendenkmal bezeugt somit eine in sich ausgeglichene, unerschütterliche Reife des Künstlers; es ist wohl möglich, daß es das harmonischste und geschmacklich geläutertste Reiterdenkmal ist, das Deutschland gegenwärtig besitzt.

Nach diesen rein sinnlich-formalen Umschreibungen bleibt die Frage nach dem geistigen Gehalt, nach der Stellung, die das Kunstwerk im Weltzusammenhang beansprucht, nach der — um es auch mit dem farblosen Schulausdruck zu nennen — „Auffassung". — Bei einem Reiterdenkmal, einem Zweckporträt, wird diese Frage fast genau mit der nach der historischen Treue zusammenfallen; ganz praktisch und volkstümlich ist es die nach dem Kostüm. Auch hier ist der Vergleich mit Tuaillon nicht nur unvermeidbar, sondern klärend: Man entsinnt sich, wie vor Jahren Tuaillons Kaiser Friedrich-Denkmal in Bremen nach den Tagen der Begas-Herrschaft als Befreiung empfunden wurde. Die unbefangene Art, mit der dem Hohenzollern die Tracht Marc Aurels angemessen wurde, regte wohltuende Parallelen zwischen alt-römischem und neudeutschem Kaisertum an, war aber im Grunde doch nur für die geringe Zahl humanistisch-historisch Gebildeter verständlich und genießbar. Daß also in solchem radikalen Bruch mit der Tradition bei einem der weitesten Öffentlichkeit bestimmtem Werke, wie einem Denkmal, ein Fehler liegt, ist offenbar. — Ihn zu umgehen, versuchte Hildebrand in seinem Bismarck. Er behielt die Kürassieruniform bei; aber indem er sie zu vereinfachen, zu stilisieren, zu monumentalisieren unternahm, und dennoch von ihren Zufälligkeiten nicht gänzlich absehen konnte, kam er zu einem Kompromiß, der den ungetrübten Genuß des Standbildes zum mindesten hemmt. — Bei dem Regentendenkmal aber hat er eine restlose Lösung gefunden: der Mantel, der, wie gesagt, in der Art des XVIII. Jahrhunderts drapiert ist, könnte mit der gleichen Wahrscheinlichkeit eine bayrische Generalsuniform, einen schlichten Reitrock, einen römischen Panzer decken; die prallen Hosen, die Stulpstiefel, die Steigbügel, die er frei läßt, wirken in ihrer Unbetontheit ebenso indifferent, wie ihr Fehlen befremden und beunruhigen würde. Die schwierige und für die geistige Haltung des Werkes symptomatische Kostümfrage ist also gewissermaßen im Sinne der Kostümlosigkeit entschieden worden, die aber nicht, wie bei Tuaillon, mit Marc-Aurelischer Nacktheit gleichbedeutend ist.

Ausgeglichenheit ohne Langeweile, selbstbewußte Gemessenheit ohne Arroganz, duldsame Güte ohne Laxheit, Patriarchentum ohne sentimentale Süße, fast ländliche Biederkeit ohne Derbheit — das sind etwa die Züge, die man dem Denkmal abliest. Ihre Gesamtheit entspricht dem Bilde, das der verstorbene Landesherr im Gedächtnis der Bayern hinterlassen hat. — DR. WERNER RICHTER.

»Immer von neuem ist der Wahn zu bekämpfen, als seien die unsterblichen Werke der Kunst nicht für das ganze Volk, sondern nur für eine geschlossene Kaste der Gelehrten geschaffen, als seien die künstlerischen Schöpfungen nicht zum Genuß, nicht zur Veredlung des Sinnes, nicht zur Befreiung aus den beengenden Banden der Wirklichkeit, sondern zu Objekten des Streites, für die Rechthabereien der sogenannten Kenner bestimmt.« . . . . . Lübke.

PROFESSOR ADOLF HILDEBRAND–MÜNCHEN.
»DENKMAL DES PRINZREGENTEN LUITPOLD VON BAYERN«

ARCHITEKT PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE.

FASSADE EINES VARIÉTÉ-THEATERS IN BASEL. PLASTISCHER SCHMUCK VON K. ALBIKER—KARLSRUHE.

KARL HOFER—BERLIN.
GEMÄLDE »KÖNIG VON THULE«

EDVARD MUNCH—MOSS. GEMÄLDE »DIE SONNE«

HERBST-AUSSTELLUNG BERLIN 1913.

VON DR. WALTER GEORGI—BERLIN.

Wir sind in den letzten Jahren bescheiden geworden, wenn wir in großen Kunst-Ausstellungen die Masse des Dargebotenen auf ihren Wert und Unwert prüfen. Wir erfreuen uns bereits schon an geringfügigen Qualitäten, als wollten wir darin einen Ersatz für das fehlende Große suchen, und klammern uns gern an Hoffnungen, die selten in Erfüllung gehen. Umsomehr aber müssen wir dem Genialen unsere Dankbarkeit entgegenbringen, das in steigender Entwicklung das auf die Möglichkeiten seines Talents gesetzte Vertrauen rechtfertigt, das die Kämpfe, die man um seinetwillen focht, nicht eines Tags als nutzloses Ringen um eine heuchlerische Chimäre entschleiert.

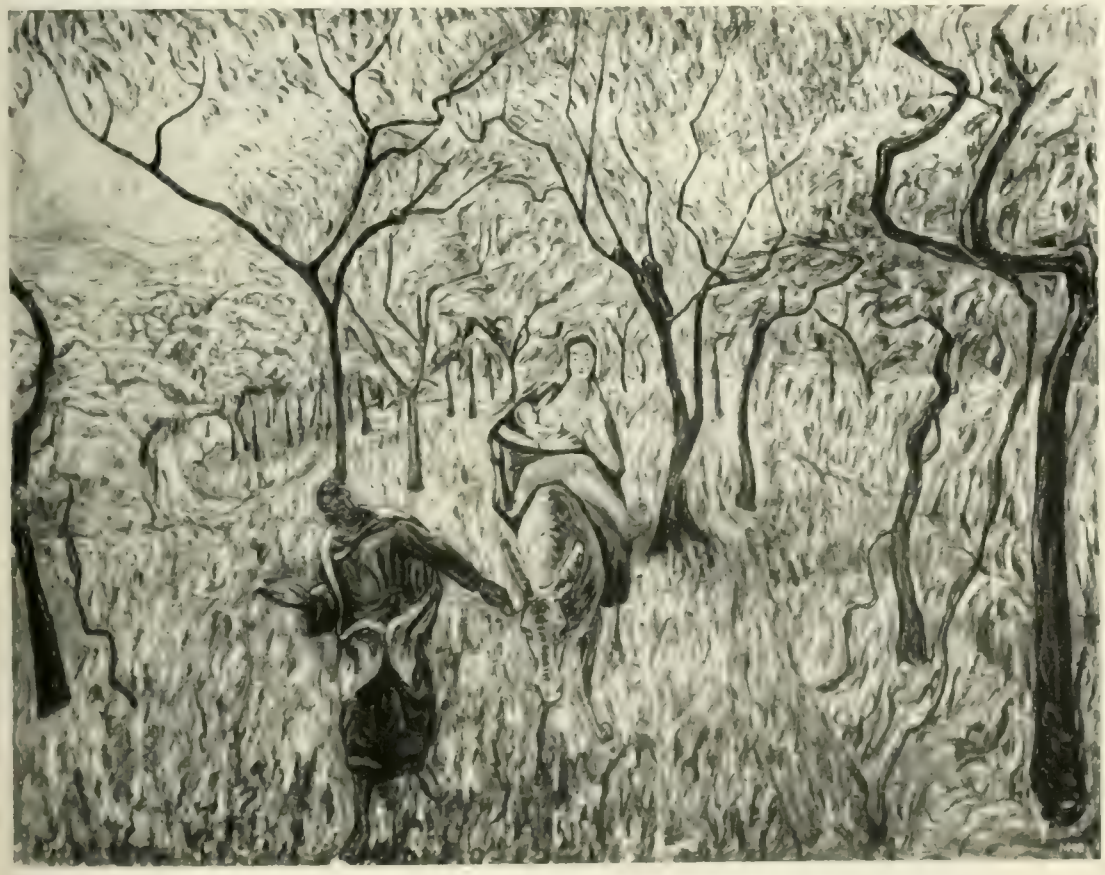
Eine solche erfreuliche Bestätigung vermittelt die im ehemaligen Ausstellungsgebäude der Sezession veranstaltete „Berliner Herbst-Ausstellung 1913" in den Werken des einst vielangefeindeten Norwegers Edvard Munch. Es sind kaum zwanzig Jahre her, da man jeden, der dieses Künstlers Partei ergriff, fast allgemein als einen Förderer des Wahnsinns ausrief, da jenem die eigenen Landsleute in überhitztem Fanatismus die Heimat verekelten, da aber auch bereits eine kleine Schar überzeugter Anhänger unbeirrt um das Urteil der Menge für Munch eintrat. Heute sind es nur noch wenige, die sich gegen Edvard Munch ereifern. Fast scheint man daheim in Norwegen den nunmehr Fünfzigjährigen bereits unter die Klassiker zu rechnen. Sogar die Universität Christiania hat sich entschlossen, ihm die Wände ihrer Aula zu überlassen, daß er auf ihren Flächen sich der Nachwelt überliefere. Die Entwürfe zu diesen Wandbildern füllen den Mittelsaal der Berliner Herbst-Ausstellung. Auf den ersten Blick will es scheinen, als ob Munch ein anderer geworden sei, als ob der Stimmungsmaler der erschütterten Seele von einst zum rein dekorativen Maler sich entwickelt habe. Aber wer sich in die lichten, weit über das Maß eines Entwurfes hinausragenden Gemäldegruppen vertieft, der wird zwar eine Wandlung im Wesen dieses Malers aufspüren, zugleich aber eine hocherfreuliche Fortentwicklung seines künstlerischen Empfindens entdecken. Munchs Seele trieb einst, nach letzter Wahrheit suchend, über zwei grenzenlos tiefen Abgründen, über den Geheimnissen von Liebe und Tod, zu denen sie

GÜNTHER STÜDEMANN BERLIN. GEMÄLDE »CHRISTUS AUF DEM MEER«

in unwiderstehlichem Drange hingerissen wurde, dennoch aber in Entsetzen sich zerfleischte, da sie sich hilflos über dem Unfaßlichen verraten sah. Munchs Seele schien oft dem Verbluten nahe. Heute hat sich der Sturm in ihm gelegt, er hat das innere Gleichgewicht wieder gefunden. Mit der Ruhe eines abgeklärten Theosophen durchforscht er den Urgrund alles Seins, sodaß seine Erfahrungen mit der monumentalen Größe eines sicher dahinschreitenden Eroberers in seinem Schaffen sich zum Kunstwerk gestalten. Nur so konnte ihm das Bild von der „Sonne" gelingen, unter deren Strahlen die übrigen Entwürfe zu einer einzigen grandiosen Symphonie zusammenklingen. Diese Sonne gleicht dem Herzen der Welt, die ihr Licht in das All hineintreibt, auf daß jegliches Ding zu jubelndem Leben erwache. Munch hat die ernste hohe Freude gefunden, die hinter allem Werden steht. Diese gleißende Scheibe, die über den Felseninseln steht, ist zugleich die Sonne seiner Heimat. Es ist die Nordlandssonne des Hochsommers, die nur auf kurze Zeit einer zauberhaft hellen Nacht weicht, um wieder hinter den Inseln hervorzubrechen, daß diese unter dem blendenden Feuerquell in unberechenbare Fernen zu verschwinden scheinen und die nebelfrischen Wasserflächen, der trotzige Fels und die kargen Matten im Vordergrund als ein Symbol des Lebens aufleuchten. Diese heimatliche norwegische Note kehrt auch in den meisten übrigen Wandgemälden wieder. Munchs „Alma mater" weiß nichts von der klassizistischen Frauengestalt der in der Tradition ge-

heiligten Darstellungsweise, bei ihm wird sie im Sinne urzeugender Kraft zur schlichten kinderreichen norwegischen Mutter. „Die Geschichte" personifiziert sich ihm in dem norwegischen Großvater mit dem visionären Blick, der dem Enkel von vergangenen Zeiten erzählt, von den Ahnen des eigenen Geschlechts, die am heimatlichen Fjord selbständig wie Könige herrschten. Das Allgemein-Menschliche dominiert auch in den übrigen Entwürfen als Symbol seelischer Stimmungen, unter denen durch Tiefe der Empfindung „die Quelle", „die Liebe" und „das Werden" hervortreten, während die „Badenden Männer" und die „Badenden Frauen" mehr dekorativen Absichten unterworfen sind. Zwar zeigt die Koloristik und die Zeichnung hie und da noch manche Härten, man wird aber bedenken müssen, daß es sich im Grunde doch nur um Entwürfe handelt, die bei der Ausführung noch manche Wandelung erfahren werden. Heute bei der Zerfahrenheit der jüngsten künstlerischen Probleme wirkt Edvard Munch mehr denn je als eine harmonische Größe, die alle Eigenschaften einer klassischen Kunst im Sinne einer über ihr Zeitalter hinausreichenden Bedeutung ihr eigen nennt.

Einen anderen, der die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht verwirklichte, der in der Wirrnis spekulativer Probleme, wenn auch als deren überzeugter Anhänger die Entwicklung seiner genialen Kraft zurückdämmte, zeigt die Ausstellung mit einer Kollektion von Frühwerken Pablo Picassos, des Begründers der kubistischen Bewegung. Picasso ist heute erst 32 Jahre alt. Was der junge am künstlerischen Paris herangebildete Künstler an Meisterhaftem zustande brachte, arbeitete er in der Mitte der zwanziger Jahre. Die Früchte dieser Zeit sind von einer Frühreife, die unfaßbar erscheint, auch wenn man ihn als Sproß eines uralten Kulturlandes würdigen wollte. Eine müde Melancholie zieht fast durch jedes seiner Werke, die entsagende Traurigkeit des Pierrots inmitten einer lachenden Welt. Die grazil geschwungenen Linien, die mehr andeuten, als peinlich ausgezeichnete Details zu sagen wüßten, die auf



THEO VON BROCKHUSEN—BERLIN. GEMÄLDE »FLUCHT« HERBST-AUSSTELLUNG 1913.

EDVARD MUNCH – MOSS IN NORWEGEN »DIE GESCHICHTE« ENTWURF.

WANDGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER UNIVERSITÄT CHRISTIANIA.

EDVARD MUNCH MOSS IN NORWEGEN »ALMA MATER« ENTWURF

WANDGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER UNIVERSITÄT CHRISTIANIA

MALER KURT FUCH MAGDEBURG. GEMÄLDE »FRÜHLINGS-LANDSCHAFT«

die eine Stimmung abgetönten Farbwerte, einerlei ob Blau oder zartes Rosa vorherrscht, spiegeln diese Elegie wieder, mag sich auch der Künstler einen „Frauenakt", einen „Schauspieler", einen „bekränzten Knaben" oder eine „Büglerin" zum Vorwurf nehmen. Picasso war mit 25 Jahren ein Meister, mit 30 Jahren wurde er zum Spekulanten. Im vorsichtigen Kubismus liegen Werte, die nicht zu leugnen sind. Ihn aber bis zu den äußersten Konsequenzen zu treiben, heißt mit einem grausamen Schematismus das echte künstlerische Gefühl töten. Einige Proben hiervon stellt Picasso zur Schau. Sie zeigen lediglich die bedauerliche Entwicklung eines hervorragenden Talents nach einer Richtung, die elementares Kunstgefühl mit mathematisch-philosophischem Formelkram verwechselt. Es ist zu hoffen, daß Picasso bei seiner Jugend bald den Weg zur wahrhaften Kunst zurückfinde, um sein Versprechen einzulösen.

Die Herbst-Ausstellung, die unter der Leitung früherer Mitglieder der „Sezession" einen Sammelplatz für alle augenblicklichen, künstlerischen Bestrebungen bis zu den jüngsten zu schaffen sucht, ist leider in der Lage, noch manches Beispiel von der Verkennung dieses elementaren Kunstgefühls zu geben. Mit besonderer Vorliebe glaubt man das Elementare in einer gesuchten Primitivität einschließen zu müssen, wobei es meist beseitigt oder bis auf ein Minimum herabgedrückt wird. Als markante Beispiele für solche Entgleisungen mögen die farbigen Synthesen von Schmidt-Rottluff gelten, der in äußerst billigen Vereinfachungen Landschaften und Akte vorführt, ebenso die Stilleben von César Klein, flüchtig hingezogene und im Grunde unoriginelle „Köpfe" von Hans Keller und Rudolf Großmanns Porträt eines auf dem Stubenboden liegenden, zum mindesten uninteressanten Menschen. Hans Dornbachs „Vertreibung aus dem Paradies", die rein äußerlich gesehen ist und von den Werten des Expressionismus nichts aufweist, steht kaum höher als Erich Heckels „Schlafende" und die „zwei Männer", bei

FR. AHLERS-HESTERMANN HAMBURG. GEMÄLDE »PARISER BRÜCKE«

welchen die Primitivität bereits auf das Geistige übergreift und Kretins schildern zu müssen glaubt. Der Weg zur unfreiwilligen Komik ist für unzulängliche Kräfte beim Expressionismus schneller beschritten als bei der reinen Malerei. Gewisses Interesse vermag man noch Hans Richters Experimenten abzugewinnen, unter dessen Blick das Körperliche in eine die gegebene Form auflösende, rotierende Bewegung zerfällt. Aber man fragt sich auch hier umsonst nach dem tiefsten Grunde dieser Versuche, die wohl geistreicher als die bizarr betonte Primitivität, dennoch aber ebensoweit als diese von dem elementaren Kunstempfinden entfernt sind. Man vermißt auch hier die Entwicklung des ästhetischen Gesetzes aus dem eigenen Inneren heraus. Daß diese Forderung andererseits trotz ausgesprochener Neigung zum Primitiven verwirklicht werden kann, davon überzeugen die schlichten Studien von Georg Kars, besonders das „Stilleben", aus dem ohne Lärm das Dachstubenmilieu einer mit der Kunst und den notwendigsten Daseinsbedingungen ringenden Seele atmet. Auch die von Kiesling-Paris gelieferten Arbeiten, ein „Bildnis" und ein „Stilleben" wirken in gleicher Weise künstlerisch, indem er die natürliche Körperlichkeit des Alltäglichen mit einer Überzeugungskraft hinstellt, die geradezu verblüffend wirkt.

Von den Kerntruppen der ehemaligen Sezession hat mancher Wertvolles aufzuweisen. Max Pechstein zeigt zwei lebendige Landschaften, die zu dem Besten dieser Ausstellung gehören, während in den „Fischern" sein hervorragendes Kompositionstalent zutage tritt. Theo von Brockhusen gibt eine eindrucksvolle und interessante „Flucht" nach Ägypten; mit dem Kreuzigungsmotiv und den allzu reichlich aufgehäuften Früchten hingegen ist er nicht im Stande zu fesseln. In gewohnter Weise ist Max Beckmann mit kraftvollen malerischen Arbeiten vertreten, ebenso Curt Herrmann mit lichtsprühenden, oft aber etwas süßlich wirkenden Stilleben, Blumenstücken und einem

ERICH WASKE SÜDENDE. GEMÄLDE »ABEND AM MEER«

flotten Porträtkopf und Waldemar Rösler, der Landschaften bringt, deren blaue Luft die Nähe des Meeres reizvoll ahnen läßt. Ludwig von Hofmann ist eine „Adonisklage" gut gelungen, Ulrich Hübner die gewaltige Entfesselung von Naturkräften in dem „Brand einer Sägemühle", wobei er beachtenswerte Farbenstimmungen bringt. Oskar Kokoschka fällt vorteilhaft durch die vornehme Ruhe und Charakteristik seiner Porträts auf, die nichts von der nervösen Zerrissenheit seiner Zeichnungen wissen. Hans Meid sieht seine Gemälde zwar mit den Augen des Graphikers, trotzdem aber stehen seine Arbeiten hoch über den meisten Werken der die Zeichnung „genial" verachtenden Primitiven. Tüchtige, zum Teil hervorragende Leistungen zeigen weiterhin Adolf Erbslöh, E. R. Weiß, Emil Orlik, Artur Segal, Erich Waske, Bartold Asendorff und Ahlers-Hestermann. Dem an sich einwandfreien, etwas konservativen „Sonntagsspaziergang" von Hans Baluschek hätte man doch wohl einen geeigneteren Platz anweisen können. Weder das Werk selbst noch seine unmittelbare problematische Nachbarschaft können bei dieser Art der Aufhängung etwas gewinnen. — Unter der Plastik sind nur wenige bemerkenswerte Arbeiten zu erwähnen. Obenan steht Georg Kolbes „Jünglingsfigur" für ein Heinedenkmal. Die Elastizität in der Bewegung des mit ausgebreiteten Armen Dahinschreitenden ist mit einer erstaunlichen Natürlichkeit zum Ausdruck gebracht. Hermann Haller hat die aufdämmernde Hingebung in dem keuschen Körper eines jungen Mädchens festgehalten, ebenso wie Margarete Scheel die rhythmische Bewegung einer Badenden. Renée Sintenis' „Tänzerinnen" sind von ätherisch-graziöser Wirkung, Gerstels „weibliche Figur" in Bronze und die „Liegende" von einer überzeugenden Frische und plastischem Wohlklang. Von August Gauls Arbeiten interessiert das kraftvoll bewegte „Pferdemodell" am meisten, es fällt dagegen schwer, seinem „Merkur" in der Auffassung eines plumpen Bauernjungen einigen Geschmack abzugewinnen. DR. W. G.

»Wo wir merken, daß der Künstler mit Bewußtsein nach Regeln und Abstraktionen gearbeitet hat, finden wir sein Werk arm und trivial.« Helmholtz.

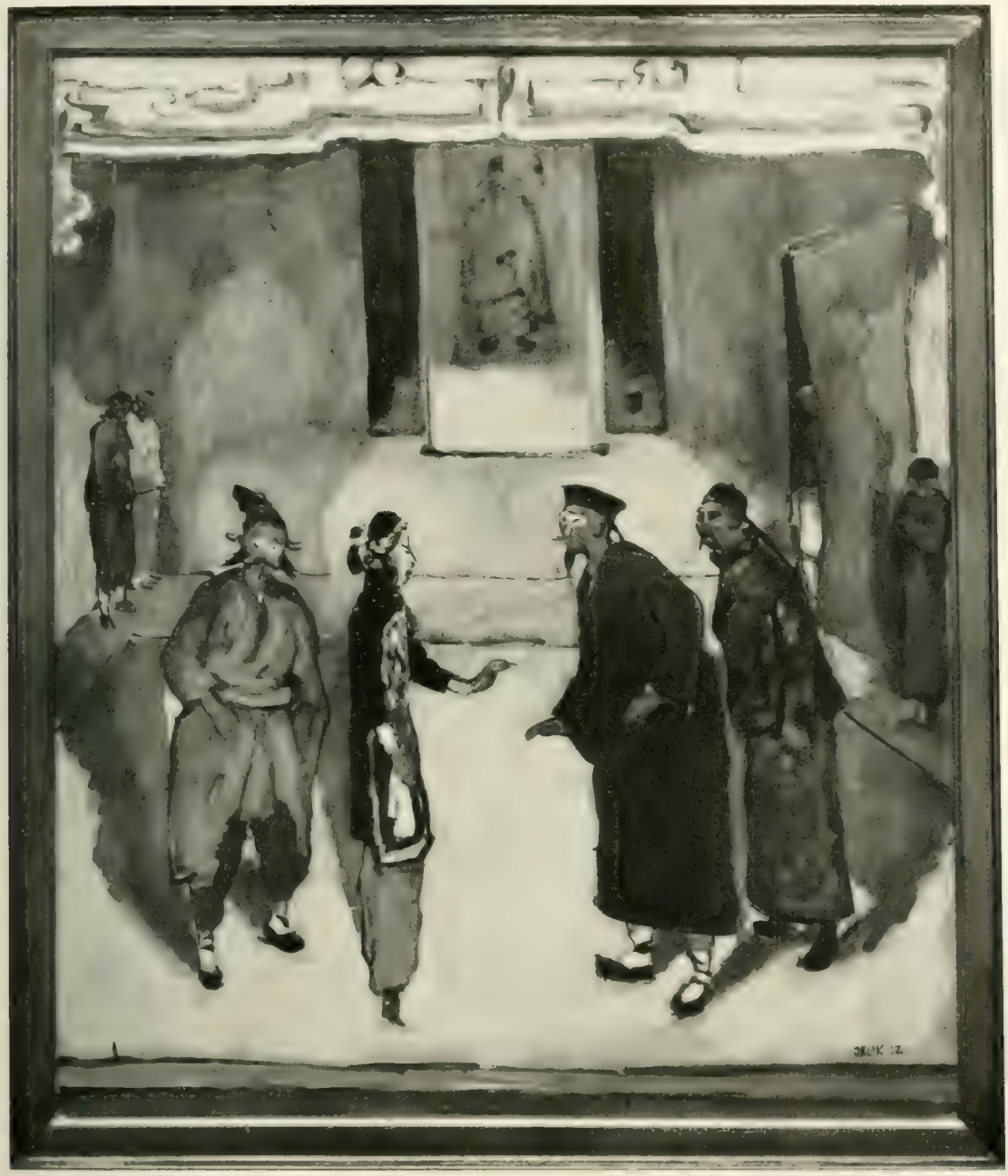
»Alles Äußere ist meist eine lose, aber bedingte Hülle des inneren Kerns.« . . . . . Adám Iván.

MAX
PECHSTEIN-
FRIEDENAU.
»FISCHER«

AUS DER BERLINER HERBST-AUSSTELLUNG 1913 AM KURFÜRSTENDAMM

MAX PECHSTEIN–FRIEDENAU. GEMÄLDE »ITALIENISCHE LANDSCHAFT«

OSKAR KOKOSCHKA-WIEN.
»WEIBLICHES BILDNIS MIT HUND«



EMIL ORLIK BERLIN. »THEATERSZENE IN SHANGHAI«

»Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Gewalt erhaben. — Ich sage dies, indem ich erwäge, wie oft ein einziger Gedanken ganzen Jahrhunderten eine andere Gestalt gab« . . . . . .

»Ein junges Talent, das wirken und anerkannt sein will, und nicht groß genug ist, auf eigenem Weg zu gehen, muß sich dem Geschmack des Tages bequemen, ja es muß seine Vorgänger im Schreck- und Schauerlichen noch zu überbieten suchen. In diesem Jagen nach äußerlichen Effektmitteln aber wird jedes tiefere Studium und jedes stufenweise gründliche Entwickeln des Talentes und Menschen von innen heraus ganz außer Acht gelassen. Das ist aber der größte Schaden, der einem Talent begegnen kann.« . . . . . Eckermann, Gespräche mit Goethe.

ERNST MATTHES BERLIN. »FAMILIENBAD WANNSEE«

MARIE LAURENCIN—PARIS. »MÄDCHEN BEI DER TOILETTE«

HANS MEID-SUDENDE.

»ZECHER IN DER MORGEN-DÄMMERUNG«

SCHWANKUNGEN UND ENTSCHEIDUNGEN.

VON WILHELM MICHEL.

Ein gebrechliches Floß, vom sicheren Lande abgestoßen, um ferne, undeutlich geahnte Küsten zu gewinnen — unter diesem Bilde kann man die Vorstöße der jüngsten Malerei betrachten. Versuche, die wie alles menschliche Mühen einen Kern enthalten, deren Bild aber verwirrt und getrübt wird durch Lärm und wüstes Fahnenschwingen einer wilden Turba von Mitläufern. Schwüle, Brodem, Gähren, Aufzucken starker Visionen, Antlitze, bleich von Zweifeln, andere glühend und erhitzt von täglichen Bastillestürmen, Kreischen, Pauken und Tam-Tam, ein Höllenbreughel, darüber ein Spruchband mit dem großen Umwertungsspruch der Macbethschen Zauberfrauen. — Unzulänglichkeiten und Erhabenheiten in dichtgeballten Knäueln dringen in den Kunstsalons auf Laien und Kenner ein. Und der Kritiker gar fällt von einer Versuchung des Antonius in die andere. Er muß das Schifflein seines Urteils mit verdoppelter Anstrengung durch eine aufgewühlte und von gespenstischen Ungeheuern bevölkerte See dahinsteuern, nicht unähnlich Jan Toorops mühseligem „passeur d'eau". Soll er auf diese Larven und Lemuren eingehen? Horchen, was in diesem Lärmen sich zum Wort gestalten will? Wort und Wille der Zeit sind so tief dahinter versteckt.

PROFESSOR
E. R. WEISS-
BERLIN.

GEMÄLDE
»HARLEKIN«

Den Außenstehenden, den Kunstfremden, denen Kunst letzten Endes eine „läßliche", mit den bitter-wirklichen Dingen des Lebens nicht zusammenhängende Sache ist, mag auch dieser Hexensabbath so gefahrvoll nicht scheinen. Wem aber Kunst eine ernsthafte vollwichtige Realität ist, dem kann bange werden, um das Erarbeitete, das wir besitzen, um seine Fortbildung, die uns nötig ist. Und die Besorgnisse, denen Julius Meier-Graefe („Wohin treiben wir?") mit schweren, schönen Worten Ausdruck verliehen hat, werden ihnen manche gute Stunde vergällen.

Für die Kunstzeitschriften insbesondere entsteht manche schwere Frage. Sie haben ja praktische Kritik zu üben, sie müssen aussondern, wählen, was festgehalten zu werden verdient, was dem Schweigen überantwortet wird. Zugleich freilich heben diese Zeiten der schwankenden, der werdenden Maßstäbe die Wichtigkeit der großen Kunstrevüen weit über das gewohnte Maß. Sie sind die Stätten der Diskussion und sind vor allem die Stätten der Materialsammlung. Diskussion und Materialkenntnis aber sind in revolutionär aufgewühlten Zeiten die einzigen Hilfsmittel zur Klärung. Jedes einzelne Kunstwerk, das ich mehr als ein anderer gesehen habe, gibt mir einen Zuwachs an Überlegenheit, mir selbst und anderen gegenüber. Man muß mitgehen, man muß sich allen, auch den feindlichen Erscheinungen, gewachsen zeigen, indem

man auf sie eingeht und sie von ihrem eigenen Standpunkte aus verstehen lernt. Was hilfts, wenn man sich bei vermeintlichem Abirren der Entwickelung trotzig beiseite stellt und schließlich nach einem Dezennium die Genugtuung erlebt, daß die Entwicklung wieder in die uns genehmen Bahnen einlenkt? Man hat trotzdem diese zehn Jahre verloren, man hat die Lust des Mitarbeitens, von dem das gelegentliche Mit-Irren untrennbar ist, nicht genossen. Ist schon in ruhigen Zeiten Materialkenntnis nicht zu entbehren, so wird sie in Übergangsepochen dem Geiste und dem Urteil so nötig wie dem Leibe das tägliche Brot. Der Gewinn daraus fällt nicht nur dem einzelnen selber zu: Jeder, der sein eigenes Urteil bildet, dient zugleich der Sache der Kunst.

Ohne Optimismus geht es bei den großen Entwickelungskämpfen und Entwickelungskrämpfen nicht ab. Optimismus ist nicht etwa Schönfärberei, sondern der feste Glaube an die große Umwertungskraft des Lebens. Keine Angst: die Kunst wird weder an der kubistischen noch an der futuristischen Schrulle zugrunde gehen. Das Feste, das Bleibende wird wiederkommen, ja, die „Abwege" werden sogar keineswegs vergebens gewesen sein. Und sollten sie nichts anderes bewirkt haben, als

PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS BERLIN. »ZAUBERFLÖTE« I. AKT, I. SZENE.

daß die Trägen aufgerüttelt, die Stumpfen erschreckt wurden. Ja, wir selbst, gestehen wir es doch ruhig: wir möchten im Grund unseres Herzens den Hexensabbath nicht missen, der gegenwärtig durch die Ateliers braust. Und wäre es nur um der heftigen, brennenden Neugier willen, die er in uns erregt: Wie wird das enden? Wie wird die neue Erde aussehen, die sich nach dem Ablaufen der Sintflut jungfräulich und fruchttragend aus dem Schlamme erheben wird? Schwankungen haben Entscheidungen im Schoße. Schwankungen sind Entscheidungen. Neue Kräfte sind stets auch junge Kräfte. In ihnen steckt stets etwas Destruktion. Jede Jugend möchte am liebsten die ganze seiende Welt zerstören, aus keinem anderen Grunde, als weil nicht sie selbst es war, die sie schuf. So auch die Jugend in der Kunst. Laßt sie sich einleben, die Neuerer, in Lust und Leid des Schaffens. Laßt sie am eigenen Leibe erfahren, was dem Menschen in der Kunst möglich ist, laßt sie die mühevolle Wanderung vom Ausgangspunkte des ungebändigten Strebens durch die Straße der Widerstände bis zum Zielpunkte demütig erkannter Bedingtheit selbst zurücklegen. Es wird nicht die Anarchie sein, die daraus hervorgeht. Ein junger Kunstgelehrter unserer Tage schließt sein jüngst erschienenes Werk über die Entwicklungsreihe Monet bis Picasso mit einem begeisterten Hinweise auf — Nicolas Poussin! Darin liegt für alle Ängstlichen eine Fülle an Trost. — W. M.

PABLO PICASSO – PARIS. GEMÄLDE »PIERROT« BES: GALERIE ALFRED FLECHTHEIM G. M. B. H. – DÜSSELDORF.

RENEE SINTENIS – BERLIN.

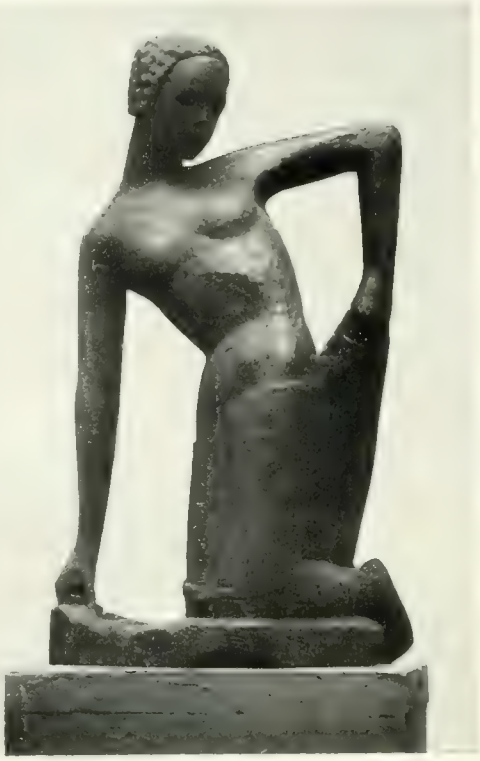
»TÄNZERIN UND STEHENDE FIGUR«

MANNHEIM. Drei Hauptaufgaben sind es, die der Freie Bund zur Einbürgerung der Kunst wie bisher so auch in diesem Jahr verfolgt. Einmal die Vermittlung unmittelbarer Anschauung von Kunstwerken durch sogenannte lehrhafte Ausstellungen, dann die Verbreitung theoretischen Kunstwissens durch Vorträge und schließlich die direkte Übermittelung von Kunstgegenständen an die Bundesmitglieder durch Verlosung. – Die Vortragstätigkeit hat in ungeahnt großem Umfang begonnen. Die Mitgliederzahl des Bundes ist bereits auf achttausend angewachsen, sodaß jeder Vortrag dreimal abgehalten werden muß; so kommt es, daß Woche für Woche von Montag bis Freitag vor jedesmal fünf- bis sechshundert Menschen doziert wird. Die Verlosung hat zu Beginn des Winterhalbjahres stattgefunden. In ihr wurden vor allem Studien und Bilder des Pforzheimer Malers Professor Adolf Hildenbrand verteilt. Zur Ergänzung dieser Bilderverlosung veranstaltet die Kunsthalle gegenwärtig eine Gesamtausstellung der Werke Adolf Hildenbrands, die zum ersten Male einen Überblick gibt über die eigenartige eindruckstiefe und erlebnisreiche Kunst dieses badischen Malers. In sein Wesen führt eine feinsinnige Broschüre ein, die Dr. W. F. Stork soeben erscheinen läßt

HERMANN HALLER PARIS. HOLZPLASTIK »STEHENDES MÄDCHEN«

WILHELM GERSTEL GRUNEWALD. »WEIBLICHE FIGUR« BRONZE.

und in der er in tiefgründiger und grundlegender Weise die Kunst Adolf Hildenbrands erläutert und sie in Zusammenhang setzt mit dem Verlauf modernen Kunstgeschehens. Ein besonderer, illustrierter Aufsatz wird in dieser Zeitschrift auf das Schaffen Hildenbrands genauer eingehen. — Die erste Ausstellung des Freien Bundes brachte eine Gegenüberstellung zweckmäßiger, schöner Gebrauchs - Gegenstände und geschmackloser kunstgewerblicher Fabrikate. Durch diesen gegenständlichen Kontrast wurde die Ausstellung „Gut u. Böse" zu einer eindringlichen und kurzweiligen Erziehung des Geschmacks, deren Wirkung durch gedruckte Erläuterungen, die jedem einzelnen Gegenstande beigegeben waren, verstärkt und vertieft wurde. — Zur Weihnachtszeit wurde in der Ausstellungshalle des Freien Bundes eine Schau moderner Keramik gezeigt, die einen farbenfrohen Gesamt - Eindruck bot und eine gute Anschauung vom Stand der gegenwärtigen Töpferwarenproduktion gab. — Im Januar veranstaltet der Freie Bund eine Ausstellung moderner Industriebauten, der eine Darstellung wesensechter Eisenbehandlung und eine Übersicht über die besten im letzten Jahre erschienenen Drucksachen folgen sollen. — DR. HERBERT TANNENBAUM.



MARGARETE SCHEEL—ROSTOCK. PLASTIK »BADENDE«

»Es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.« . . . . . Schiller.

ALFRED LÖRCHER—CHARLOTTENBURG. »LIEGENDE WEIBLICHE FIGUR« BERLINER HERBST-AUSSTELLUNG 1913.

PHOTOGRAPH E. O. HOPPÉ — LONDON.
»BILDNIS-AUFNAHME DER KÖNIGIN VON BAYERN«

E. O. HOPPÉ-LONDON.

BILDNIS-PHOTO-GRAPHIE.

KAMERA-BILDNISSE VON E. O. HOPPÉ–LONDON.

Hoppé ist Engländer und gilt in seiner Heimat als Pionier neuer photographischer Bildniskunst, ähnlich wie bei uns Dührkoop, Perscheid und Smith. Seine Leistungen halten in der Tat jeden Vergleich aus. Es ist bei ihm dieselbe gesteigerte Auffassung vom photographischen Bildnis wie bei den deutschen Meistern: Charakteristik, im Gegensatze zum bloßen monotonen Naturabklatsch, sorgfältige Abwägung der Lichtwerte, Vermeidung der nichtssagenden schroffen Gegensätze zwischen Hell und Dunkel zugunsten einer delikaten bildmäßigen Bearbeitung der Lichtführung. Daß auf kompositionellen Wohlklang großer Wert gelegt ist, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Denn wie alle Meister der neuzeitlichen Kamera-Kunst hat auch Hoppé viel von der Malerei gelernt. Gesteigert und über die Plattheit der Naturwirklichkeit weit erhoben ist jede Bewegung und jede Linie. Jener geheime, entscheidende Adel, der die künstlerisch geformte Bewegung von der zufällig-natürlichen unterscheidet, kennzeichnet jede von Hoppés Aufnahmen. So entstehen Bildnisse sehr vornehmer Art, von lebhafter und trotzdem künstlerisch gedämpfter Charakteristik; musikalische Bewegungsstudien entstehen, bei denen es weniger auf menschliche Seelendeutung als auf Vorführung eines fesselnden Beleuchtungsfalles abgesehen ist. Hoppé hat als vornehmste Gabe jenen feinen, in England gedeihenden Geschmack, der vermöge seiner retardierenden Funktion die englische Malerei immer etwas in den Fesseln der Konvention zurück gehalten hat, der aber eine hervorragende und sehr schätzbare Eigenschaft ist, sobald es sich nicht um genialische Eigenproduktion, sondern um eine abgeleitetere, mehr im Verarbeiten bestehende Kunstübung handelt. Alle Zeugnisse seiner feinen Kunst sind daher wohllautend und ausgeglichen, harmonisch und innerlich ruhig und auf Gemüt und Auge von wohltuender Wirkung. — G. H.

PHOT. E. O. HOPPÉ–LONDON.
BILDNIS- U. LICHTSTUDIE »TÄNZERIN«

PHOT. E. O. HOPPÉ · LONDON.
BILDNIS- U. LICHTSTUDIE »TÄNZERIN«

hat er manchen arbeitsreichen Tag auf einsamem Feuerschiff oder im Lotsenboot arbeitend zugebracht.

Das träge ruhende Meer hat ihn nicht gereizt. Aber das wildaufgepeitschte mit fliegenden Wogenkämmen hat er in großen Rhythmen auf die Leinwand gebracht. Für die Komposition besaß er ein feines Gefühl. So momentan und willkürlich die Ausschnitte im ersten Augenblick erscheinen, es liegt in ihnen doch eine starke rhythmische Kraft, die in Verbindung mit den Farbennoten vielen seiner Bilder eine fast ornamental dekorative Wirkung geben. Und doch sind sie weit von einer gewollten Stilisierung entfernt. Carlos Grethe ist durch und durch Impressionist. Seine Farbenflächen bilden ein Meer von farbigen Tönen. So gewinnt er für seine bevorzugte Stimmung, das Grau, immer neue Nuancen. Jeder kleine Fleck seiner Bilder lebt. Mit wuchtigem und breitem Pinsel ist alles ohne quälende Mühe niedergeschrieben.

Von der großen Arbeitskraft des Künstlers legen besonders die zahllosen Studien in allen Techniken und seine Skizzen Zeugnis ab, die sich zu Bergen in seinem Atelier angehäuft haben sollen. Er brachte sie alle Jahre mit heim, wenn er von seinem Aufenthalt an der See zu seiner Berufsstätte im Binnenlande zurückkehrte. — W. SCHÜRMEYER.

E. O. HOPPÉ-LONDON.

BILDNIS-PHOTO-GRAPHIE.

ANSELM FEUERBACH'S »KINDERSTÄNDCHEN«

AUS DER GEMÄLDEGALERIE KARL HABERSTOCK – BERLIN.

A. FEUERBACHS „KINDERSTÄNDCHEN" ist kürzlich durch Kauf in den Besitz der Galerie Karl Haberstock in Berlin gelangt. Es handelt sich um die 1860 gemalte zweite Fassung, die als verschollen galt. Julius Allgeyer, der erste Biograph Feuerbachs, spricht mit höchster Anerkennung von dem Werke und zitiert eine Briefstelle des Meisters, in der dieser seine außerordentliche Zufriedenheit mit der Schöpfung zum Ausdruck bringt. Das Werk war als Gegenstück zu dem Fries der „Balgenden Buben" gedacht, der sich in der St. Gallener Kunstsammlung befindet. Feuerbach schreibt über die beiden Bilder: „Das eine, rasch bewegt; lustiges, klassisches, römisches Kinderleben, das andere, träumerisch, leise, still, musikalisch. Doch ist es ganz anders, als jenes erste Ständchen (jetzt in Leipzig), keine Figur gleicht dem dortigen, und was dort verschüchtert angedeutet ist, hat hier einen klaren, abschließenden Ausdruck erhalten." Allgeyer äußert sich über die beiden Arbeiten folgendermaßen; „Die Vergleichung dieser zwei Werke mit dem früheren Kinderständchen ist überaus lehrreich. Da zeigt sich so recht der Segen des inzwischen verfolgten strengen Studiums nach der Natur, als Fortschritt im allgemeinen sowohl, als wie im einzelnen. Gegenüber der Geschlossenheit der Komposition, dem Linienreichtum in der Gesamtsilhouette, dem regen Spiel in den Bewegungsrhythmen, dem Wechsel in der Gestaltenreihe, und vor allem der Plastik der Modellierung gegenüber, die die beiden Friese auszeichnet, erscheint das ältere Bild, das gewissermaßen in zwei Bilder auseinanderfällt, bei aller ihm inwohnenden Anmut, bei weitem ärmer in der Anlage und Erfindung und unsicher in der Formengebung." — H.

ARBEITEN VON ARCHITEKT FERDINAND GÖTZ.

DIE IV. ETAGE IM HOTEL CONTINENTAL ZU MÜNCHEN.

Bereits zu Beginn des vorigen Jahres wurde in der Schwesterzeitschrift „Innendekoration" auf die neue Raumausstattung des Hotel Continental in München aufmerksam gemacht. Inzwischen ist die Neueinrichtung des vierten Stockwerkes, die bei der großen Erneuerung des Hauses im vorigen Sommer zurückgestellt werden mußte, fertiggestellt worden. Die gesamte Raumausstattung der ganzen Etage lag in den Händen des Architekten Ferdinand Götz, dem mit den zahlreichen Zimmern, in denen sich der doch verhältnismäßig geringe Typenkreis des Hotelzimmers als Salon, Schlafzimmer, Damenzimmer u. dgl. mehrfach wiederholte, eine reizvolle Aufgabe gestellt war, den Reichtum seiner architektonischen Erfindung in wechselvollen Lösungen zu betätigen.

Man wird aus den beigefügten Reproduktionen einen deutlichen Eindruck gewinnen, in welchem Formenkreis sich die einzelnen Stücke bewegen und in welcher Gesamtstimmung überhaupt die ganze Aufgabe aufgefaßt worden ist. Man sieht da vor allem: gar kein nüchterner Zweckstil, gar nicht die falsche Modernität des „modern eingerichteten Hotels", auch keine pointierte Unterstreichung des „Komfort der Neuzeit". In diesen Hotelzimmern findet sich gewiß aller erdenklicher Komfort, den die moderne Hoteltechnik hervorgebracht hat, aber es wird nicht weiter viel Aufhebens davon gemacht, in gutem Hause versteht sich das von selbst. Die eigentliche Aufgabe beginnt erst damit, daß es nun gilt, über alle diese angenehmen Errungenschaften des modernen Reisedaseins den Charme einer feinen Geschmackskultur zu breiten. Das Hotel Continental in München ist ja ein vornehmster Vertreter jener ganz wenigen Hotels in Deutschland, die in ihrer Innenausstattung mit allem Hotelmäßigen im unwirtlichen Sinne aufgeräumt und sich die Errungenschaften moderner Wohnkultur ihren Zwecken gemäß angeeignet haben. So sind auch die Zimmer dieser neuen Etage vor allem auf eine intime Wohnlichkeit abgestimmt. Diese Räume erinnern mit nichts daran, daß ihr Bewohner ein „Fremder" sei, sie umfangen den Ankömmling sofort mit einer einladenden Behaglichkeit wie einen geschätzten Gast, dabei doch mit der gewissen Diskretion, die einem Gaste gegenüber geboten erscheint, und ohne Beziehungen vorzutäuschen, die gegenüber dem nur vorübergehend Weilenden gewiß deplaziert wären.

Vielfältig sind die künstlerischen Mittel, mit denen diese Behaglichkeit erreicht wurde. Man bemerkt da vor allem, insbesondere an den Möbelformen, eine leise Anknüpfung an jene Formwerte, in denen wir immer mehr gegenüber der Desorientiertheit unserer Zeit einen rettenden Anhalt finden, an die Formen etwa aus dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts. Mitunter geht eine direkte Empire-Reminiszenz ein, mehr werden etwas bewegtere Formen bevorzugt, in der Stoffbespannung wird öfters ein ganz

ARCHITEKT FERD. GÖTZ—MÜNCHEN. SCHLAFZIMMER, HOTEL CONTINENTAL.

fröhlich naturalistisches Blumenmuster gewählt: immer aber werden die Formen aus einem modernen Lebensgefühl heraus gestaltet, und vermieden wird alle Steifheit und jene Gravität des Tempos, die an den alten Stücken eigentlich den Eindruck des Alten, aus einer anderen Zeit Kommenden ausmacht. Was dann den Gesamteindruck der Räume zu einem im höchsten Sinn modernen macht, ist ihre farbige Stimmung. Hier hat sich die große dekorative Begabung und Erfahrung Götz' auf's schönste betätigt, und wir bedauern, daß man davon mit Worten so wenig sagen kann. Immer ist ein ganz entschiedener Klang angeschlagen, stets gewählt und nie gesucht, stets kräftig und nie verwirrend, stets packend und dabei doch wieder so beruhigend, daß er zur dauernden Umgebung taugt.

Von den Stoff- und Tapetenmustern, soweit die Reproduktionen sie erkennen lassen, wolle man nicht auf den Architekten als ihren Urheber schließen. Eigne Entwürfe hierfür wurden nicht hergestellt. Es werden jetzt bereits — und das ist eine sehr erfreuliche Feststellung, zu denen unsere Mitteilung Gelegenheit gibt — von den Fabrikanten so gute Muster in genügender Auswahl auf den Markt gebracht, daß ein so persönlicher Architekt, wie es Ferdinand Götz ist, im Gebotenen zu finden vermag, was er für seine ganz individuellen Zwecke braucht, ohne in seiner Wahl auf ein paar allzubekannte Werkstattgenres angewiesen zu sein.

Die Ausführung erfolgte fast vollständig durch Münchener Gewerbetreibende, und zwar meist mittlere oder kleinere Betriebe, die teilweise noch weniger bekannt sind. Sie alle haben unter Anleitung des entwerfenden Architekten, der ihnen seine Erfahrung zur Verfügung stellte, durchaus lobenswerte und in höchstem Sinne

ARCHITEKT FERD. GÖTZ MÜNCHEN. SCHLAFZIMMER, HOTEL CONTINENTAL.

solide Arbeit geleistet. Wir verweisen gerne auf die ausführenden Firmen, deren Namen aber an dieser Stelle nicht Raum finden können. — Unser Bericht wäre unvollständig, wenn wir nicht noch mit einem Worte von dem Bilderschmuck sprechen wollten. Dieser wurde überwiegend durch alte Stiche und Drucke aus der Barock- und Empirezeit bestritten, und es ist entzückend zu sehen, wie viel Stimmung sie geben. Ohne alle kunsthistorische Geste und ohne alle sentimentale Biedermeierei verwandt, sprechen diese Drucke mit ihrer stilsicheren Grazie ganz frisch und lebendig zu dem modernen Reisepublikum. Und vielleicht verraten sie uns auch, wohin es das Herz des Architekten dieser Räume im Grunde zieht. —

Alles in allem kann uns die Betrachtung der neuen Räume mit guter Zuversicht erfüllen. Es ist schon von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß eine derartige Neuausstattung eines Hotels von solcher künstlerischer Höhe überhaupt zustande kommen konnte. Einem unbekannten Reisepublikum Möbelstücke von solch edlem Geschmack, von solcher Sorgfalt der Herstellung als Umgebung zu bieten: das hat doch nur einen Sinn, wenn man das Vertrauen haben kann, daß diese Formwerte und das Ethos des einzelnen Stückes (oh ja, wir wissen jetzt wieder, daß jedem in rechter Formgesinnung hergestellten Stück sein Ethos innewohnt) auch wirklich empfunden und geschätzt werden. Eine Hoteleinrichtung ist schließlich noch etwas ganz anderes, als wenn ein einzelner geschmackvoller Mensch sich sein Haus einrichtet; sie hat zur Voraussetzung, daß man auf eine gewisse Gemeinsamkeit des Formgefühls oder doch wenigstens auf eine gewisse Ansprechbarkeit für die vorgetragenen Werte bei einem unbestimmten Publikum zu rechnen wagt. Zugleich dürfte von einer solchen Hoteleinrichtung eine nicht zu unterschätzende propagandistische Wirkung ausgehen. Nicht nur bekommt jeder, der in diesen Räumen weilt, unmittelbar zu spüren, was moderne Wohnkultur

ARCHITEKT FERD. GÖTZ - MÜNCHEN.

SCHLAFZIMMER, HOTEL CONTINENTAL—MÜNCHEN.

ARCHITEKT FERD. GÖTZ-MÜNCHEN.

SCHREIB- U. TOILETTE-SCHRÄNKCHEN.

ARCHITEKT FERDINAND GÖTZ–MÜNCHEN.

SCHLAFZIMMER IN DER VIERTEN ETAGE DES HOTEL CONTINENTAL MÜNCHEN.

ARCHITEKT FERD. GÖTZ MÜNCHEN. SCHLAFZIMMER, HOTEL CONTINENTAL.

ist — und auch nur kurze Zeit zwischen einer Umgebung von modernem Formgewissen zu wohnen, packt ganz anders, als wenn jemand noch soviele Ausstattungsstücke in den Ausstellungen sieht. Vor allem wird hier jedem Bewohner ganz direkt, in der intimen Nähe seines täglichen Wohnens, zur Anschauung gebracht, was das deutsche Kunstgewerbe ist. Das internationale Reisepublikum wird, wenn es sich wo anders nicht umsieht, so doch hier erkennen, daß das deutsche Kunstgewerbe groß und frei und selbstsicher geworden ist. Denn diese neue Raumausstattung, so großzügig und mondain sie vorgetragen ist, atmet dabei doch einen durchaus Münchener Geist; der fremde Betrachter fühlt, daß er im Bannkreis des Münchener Kunstgewerbes ist, und erkennt, daß wir persönlich und frei geworden sind, weil wir uns von einer falschen Weltbürgerlichkeit und einem oftmals irregeleiteten Modernitätsgefühl zur Anknüpfung an unsere Tradition zurückgefunden haben.

Man darf dabei den Besitzer des Hotels beglückwünschen, daß er die Neueinrichtung seines Hauses erst in diesen Jahren hat vornehmen lassen, wo wir soviel ruhiger geworden sind, weil wir so viel mehr Übersicht über uns selbst bekommen haben. Die Neuausstattung zehn Jahre früher gedacht, so wäre sie vielleicht ein viel auffallenderes Ereignis gewesen, hätte aber wohl kaum eine Gestalt gefunden, die solchermaßen die Garantie der Dauer in sich trägt, wie sie nun offensichtlich ist. Die Möbel von Ferdinand Götz halten es aus, daß man von ihnen auf die Zeit von vor hundert Jahren zurückdenkt, und wir haben das Gefühl, sie werden es auch aushalten, wenn man in hundert Jahren auf sie zurückblickt. KUNO MITTENZWEY.

ARCHITEKT FERDINAND GÖTZ – MÜNCHEN.
DAMEN-SCHLAFZIMMER, HOTEL CONTINENTAL-MÜNCHEN.

PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER. KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG.

DIE STAATLICHE KUNSTGEWERBESCHULE–HAMBURG.

VON ROBERT BREUER.

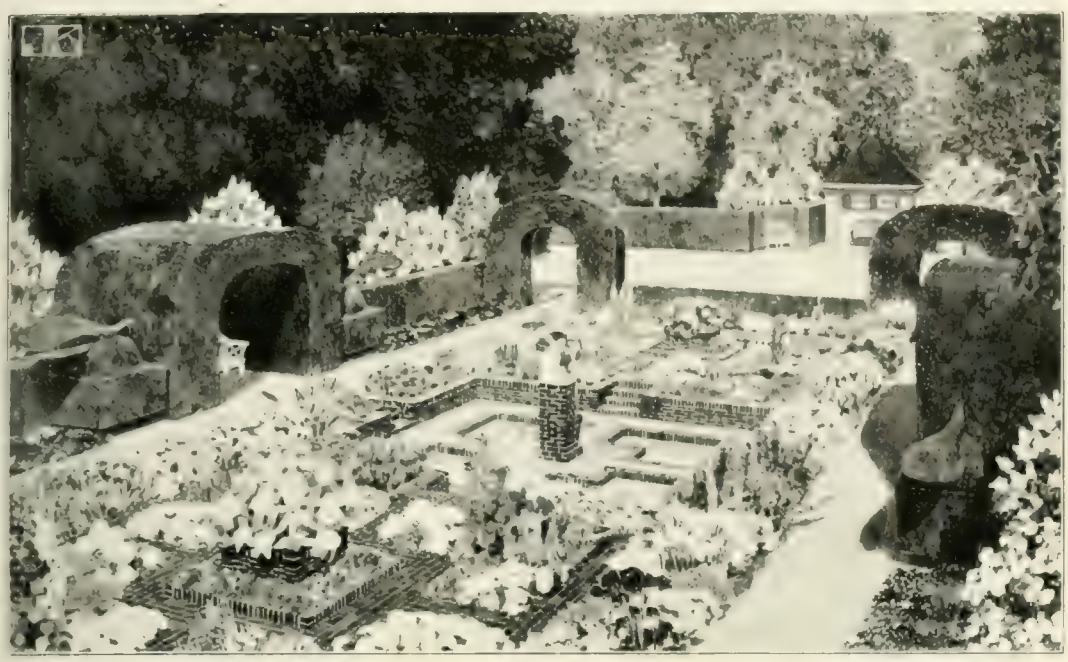
Die neue Hamburger Kunstgewerbeschule (von deren Eröffnung bereits berichtet wurde) will als ein Symptom der Zeit gewertet werden. Es kann kein Zufall sein, daß gerade eine führende Handelsstadt sich die größte und stattlichste aller deutschen Kunstgewerbeschulen zulegte. Noch Ende des vergangenen Jahrhunderts wäre das kaum möglich gewesen; damals galt die Kunst noch als unfruchtbarer Idealismus, als schwärmerisches Geträum und überhaupt als eine Angelegenheit der Weiber. Ernste Männer, die in den Kontoren über Millionen regierten, hatten nicht die geringste Ursache, der brotlosen Pinseleien und all der anderen Gefühlsausbrüche zu achten. Damit ist es nun anders geworden; das weiß man zur Genüge. Immerhin, es blieb doch eine Überraschung, eine freudige und hoffnungsvolle, daß gerade der organisierte Merkantilismus so opferfreudig und weitblickend der Kunst zum Pionier wurde. Wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß heute eine andere Kunst lebt als in jenen Tagen eines verstaubten Makartismus und einer unproduktiven Museumsmanie. Die Kunst hat den Weg in das Leben des Tages wieder zurückgefunden; so fand sie auch die nüchternen Nutzer der Tage zur Bundesgenossenschaft bereit. Sie brauchen einander, die Kunst und der Kaufmann; solche Erkenntnis, zur Wirklichkeit geworden, ist die Bereicherung, die durch den Schumacherschen Neubau der deutschen Kultur in ihrer Ganzheit zugute kommt. Dieses in Nüchternheit monumentale Backsteinhaus will es augenfällig machen, daß von nun an mit dem bloßen Herstellen und Vertreiben von Waren, unbekümmert um die Qualität, noch nichts getan ist; daß vielmehr erst die Güte, der Charakter und der Rhythmus die Ware zu einem national wertvollen Gut erheben. In diesem Sinne ist das neue Haus der Hamburger Kunstgewerbeschule ein weithin sichtbares Wahrzeichen auf unserm Weg zum deutschen Stil. Es soll in dieser Schule nicht nur ein wenig Geschmack gelehrt werden, und es soll da keine Spur

K. STAROSTA, KLASSE R. SCHMIDT. »ARCHITEKTUR-ENTWURF«

von der Tändelei beschäftigungsloser Damen heimisch sein. Diese Schule des Optischen will in Wahrheit eine Münze sein: es sollen Menschen erzogen werden, die dazu helfen, Deutschland immer mehr zu einem Führer der Weltkultur zu machen. Der Hamburger Kaufmann beweist durch solch schaffendes Interesse an der Form und an der Erziehung zur lebensvollen Schönheit, daß er entschlossen ist, im konservativen Sinne modern zu sein.

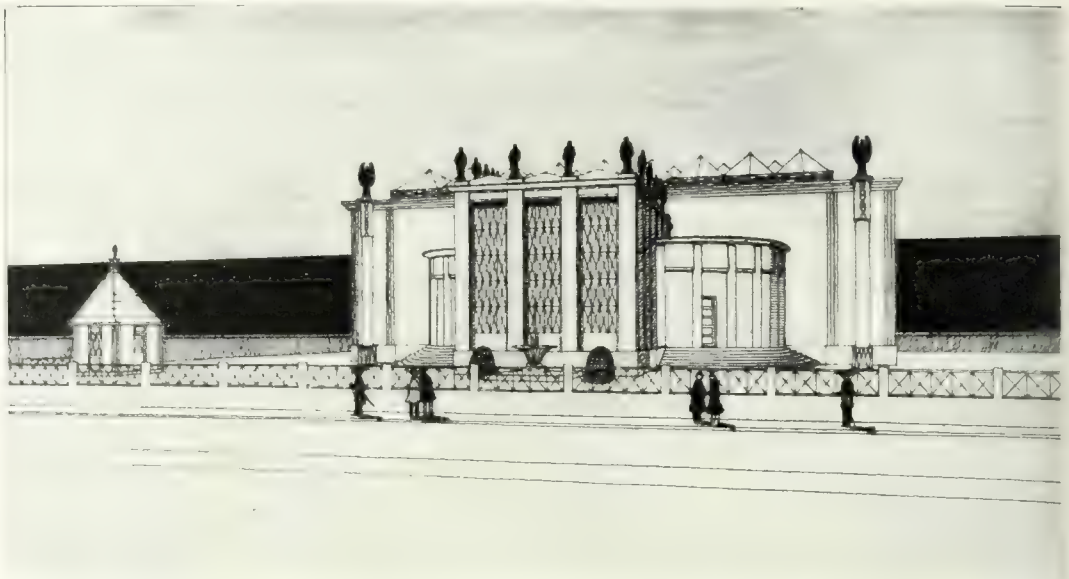
Solch Paradoxon von der konservativen Moderne war auch das Leitmotiv, das der Direk-

W. JEFTANOWITSCH, KLASSE R. SCHMIDT, STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE—HAMBURG. »LANDHAUS-ENTWURF«



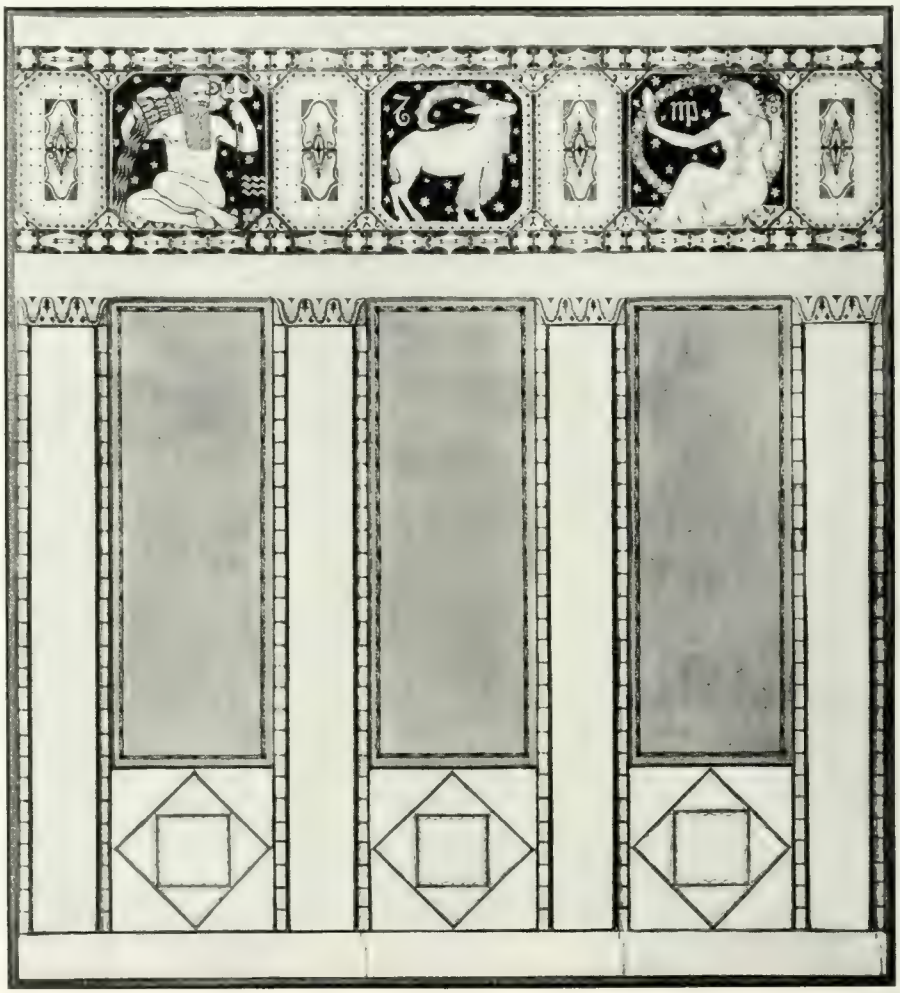
J. KÖSTER, KLASSE R. SCHMIDT. »ENTWURF ZU EINER GARTENANLAGE«

J. KÖSTER, KLASSE R. SCHMIDT, STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE—HAMBURG. »GARTENPROJEKT«



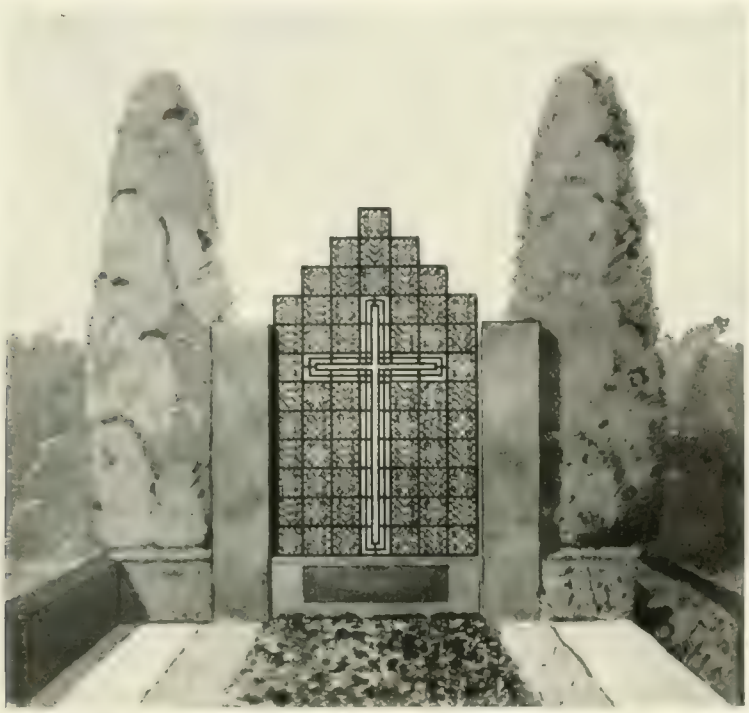
K. ORT, KLASSE R. SCHMIDT.

ARCHITEKTUR-ENTWURF »AUSSTELLUNGSHALLE«

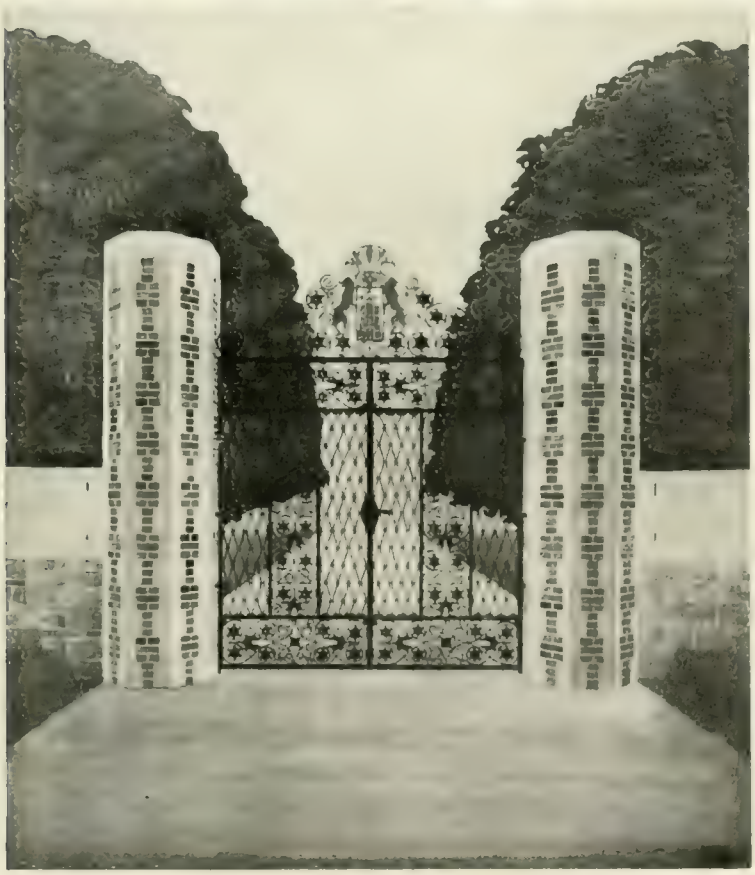


O. RÜHSEN
KLASSE
C. SCHRÖDER.

ENTWURF
ZU EINER
WAND-DE-
KORATION.

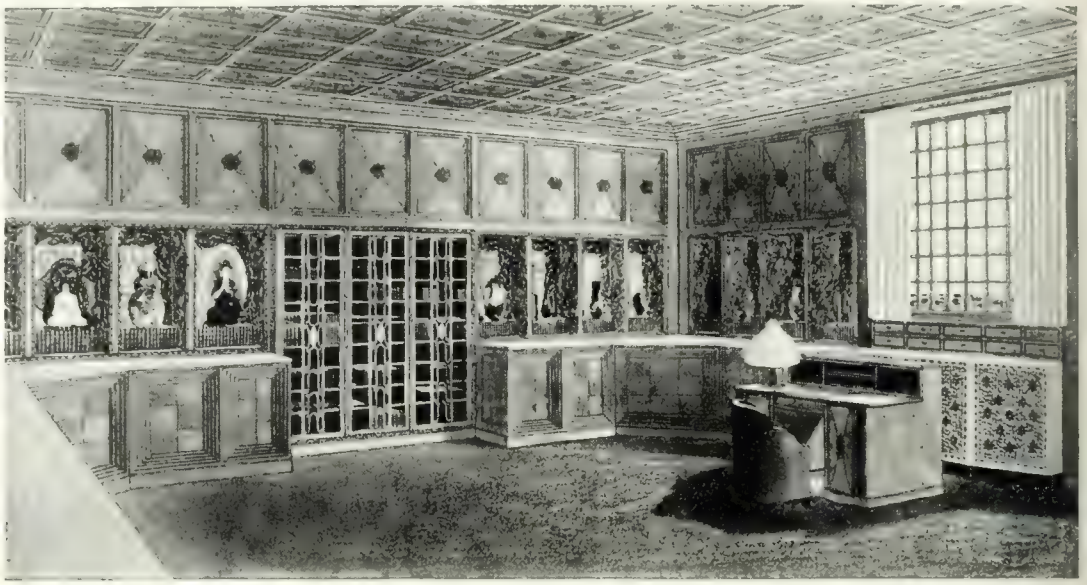


G. ZOLL,
KLASSE
H. HELLER.
»GRABMAL«

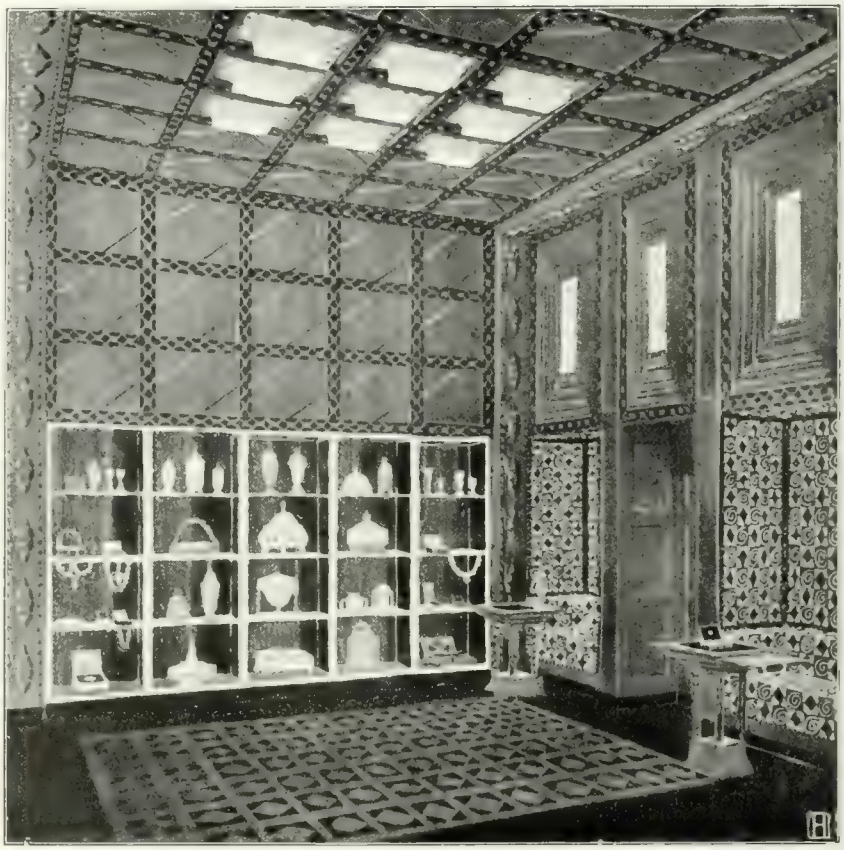


G. NAGEL
»GARTENTOR«

KLASSE
H. HELLER
KUNSTGEW.-
SCHULE-
HAMBURG.



E. ECKMANN, KLASSE H. HELLER. »ENTWURF, ZIMMER EINES SAMMLERS«



H. OEDING.

KLASSE H. HELLER. »ENTWURF ZU EINEM VERKAUFSRAUM FÜR EDELMETALL-ARBEITEN«

A. BRECKWOLDT, KLASSE H. HELLER. ENTWURF ZU EINEM MUSIKRAUM.

CHR. RAMM, KLASSE PROF. AD. BEUHNE. »ENTWURF ZU EINEM BÜRGERLICHEN SPEISEZIMMER«

H. NEUMANN, KLASSE M. SALZMANN. »ORNAMENTALE WANDMALEREI«

PAUL ZIMMERMANN, KLASSE A. KLING. »ENTWURF ZU EINER KUNSTVERGLASUNG«

B. HILCKER, KLASSE A. KLING.

»VORSATZ-PAPIER«

FRÄULEIN C. HEMPEL, KLASSE W. TITZE. »ENTWURF ZU EINEM FARBIG BEDRUCKTEN VORHANGSTOFF«

W. HABL, KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. RADIERUNG »PROZESSION«

tor Meyer seinem Schulprogramm zugrunde legte. Eine Erneuerung des handwerklichen Könnens, aber eben eine Erneuerung im Zeichen der Maschine und eines von aller lahmen Geschichtlichkeit befreiten sozialen Individualismus, ist das, was Meyer mit seinen Werkstätten und seinem werkgemäßen Unterricht erstrebt. In dem Programmheft, das zur Eröffnungsfeier herausgegeben wurde, erläutert Dr. Wilhelm Niemeyer die Absichten der Anstalt: „Sie hat in weiterem Sinne als die übrigen Kunstgewerbeschulen Deutschlands (die mehr spezialistisch verfahren dürfen) eine allgemeine Schule der Kunst zu sein. Sie hat allen Anforderungen

O. RODEWALD »ILLUSTRATION« KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE—HAMBURG.

L. ZAISER, KLASSE PROF. W. VON BECKERATH. ENTWURF »DEKORATIVE WANDMALEREI«

an Kunsterziehung gerecht zu werden, die das Leben der Stadt irgendwie stellt, von der Erziehung des Nachwuchses im Kunsthandwerk und der Befriedigung der künstlerischen Bedürfnisse im Gewerbe und Industrie bis empor zu den höheren Problemen der Ausbildung des künstlerischen Talentes und der Befruchtung des geistig-künstlerischen Lebens überhaupt. Denn es ist klar, daß der Stadtstaat Hamburg jene Gliederung der künstlerischen Erziehung durch gewerbliche Fachschulen, Kunstgewerbeschulen, Kunstschulen und Kunsthochschulen, die die größeren deutschen Staaten eintreten lassen, der Größe seines Wirtschaftsgebietes gemäß nicht schaffen kann. Damit aber wird der einzigen künstlerischen Staatslehranstalt Hamburgs die Aufgabe zugewiesen, das Wesentliche und Notwendige jener Vielheit von Erziehungsformen in sich zusammen zu fassen und aus sich zu leisten.“ Es ist ohne weiteres klar, daß gerade die Vielfältigkeit, die von der Hamburger Kunstgewerbeschule verlangt werden muß, die große Gefahr des Dilettantismus in sich birgt. Und wenn nun auch ein anderer Hamburger, der vortreffliche Lichtwark, uns den Dilettantismus als etwas zuweilen Notwendiges begreifen und fast lieben machte, so wußte der Direktor Meyer, daß es nur einen Weg gibt, den Amateur (und dies im Geiste Lichtwarks) zu einem wohltätigen Gegner des

H. SCHACHT, KLASSE J. BOSSARD. PLASTIK »MÄDCHENBÜSTE«

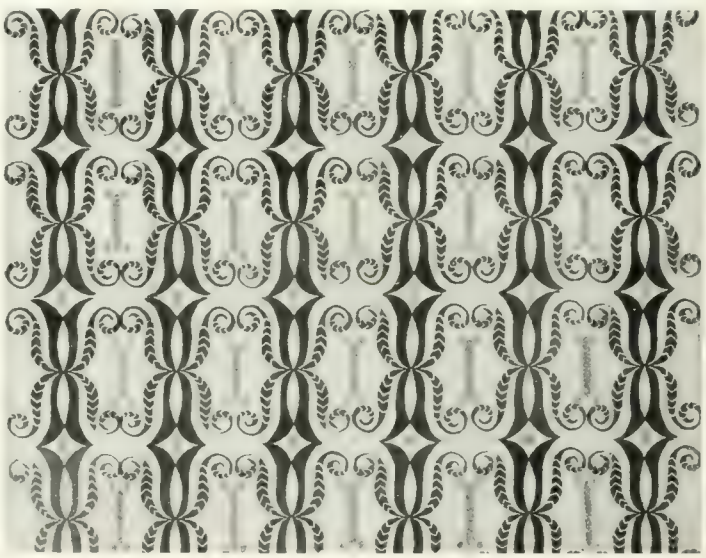
H. CHRISTLIEB, KLASSE PROF. R. LUKSCH. PLASTIK »AFFENFAMILIE«

C. NYGAARD. WERKST. PROF. A. SCHÖNAUER.

P. HAMANN, KLASSE PROF. R. LUKSCH. KERAMIK „ALTE FRAU"

W. LAMMERT, KLASSE PROF. LUKSCH.

ENTW: ALEXANDER KOCH JR., KLASSE FR. BEHNKE. AUSFÜHRUNG DER STICKEREI: FRL. DIEKE.

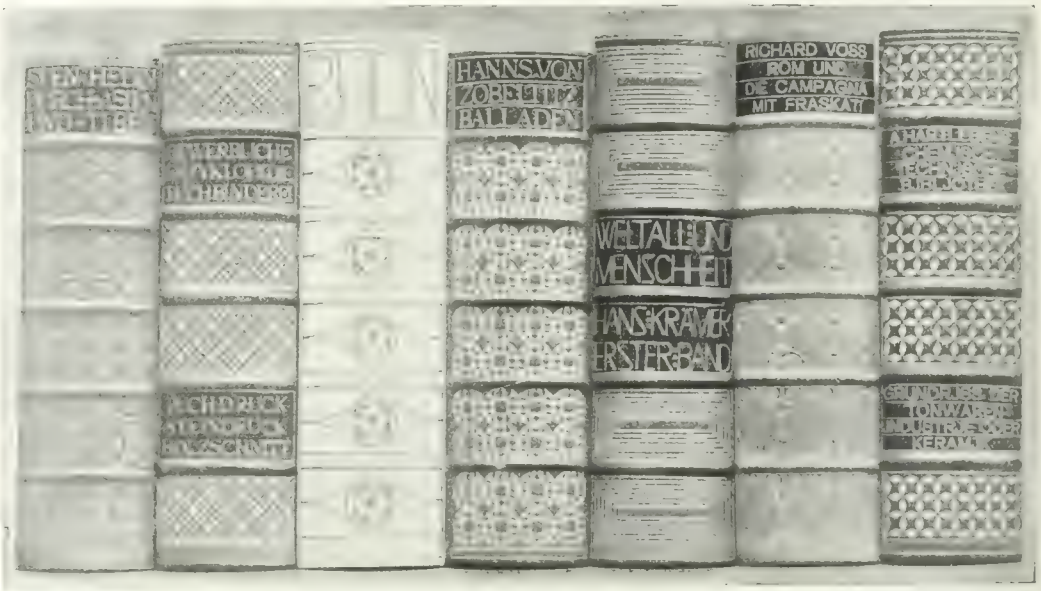


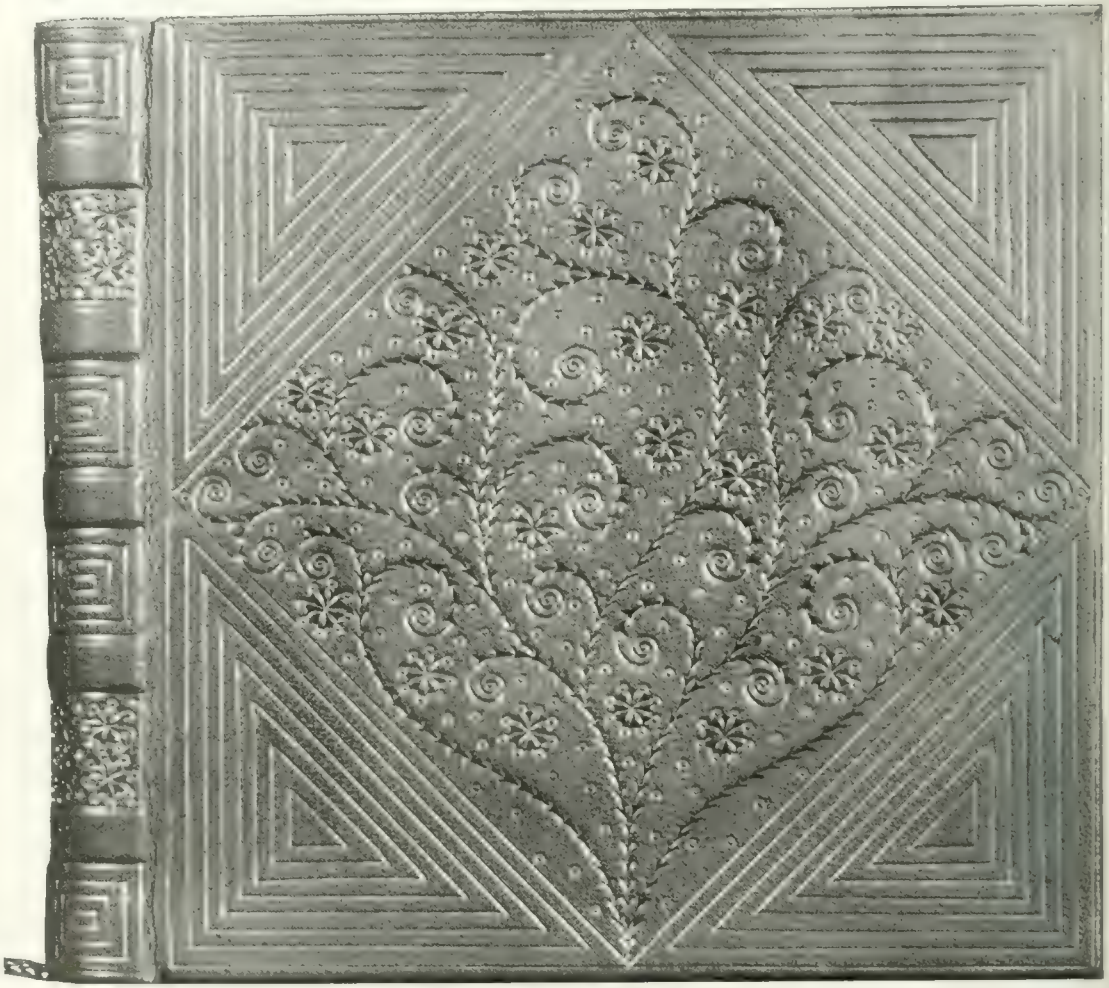
ALEXANDER KOCH JR. DRUCKSTOFF-ENTWURF.

I. EICHHOLZ, KLASSE FRL. M. BRINCK-MANN

»GESTICKTES KISSEN«

R. HESS, KLASSE FR. ADLER. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG. »GESTICKTE BEUTEL«



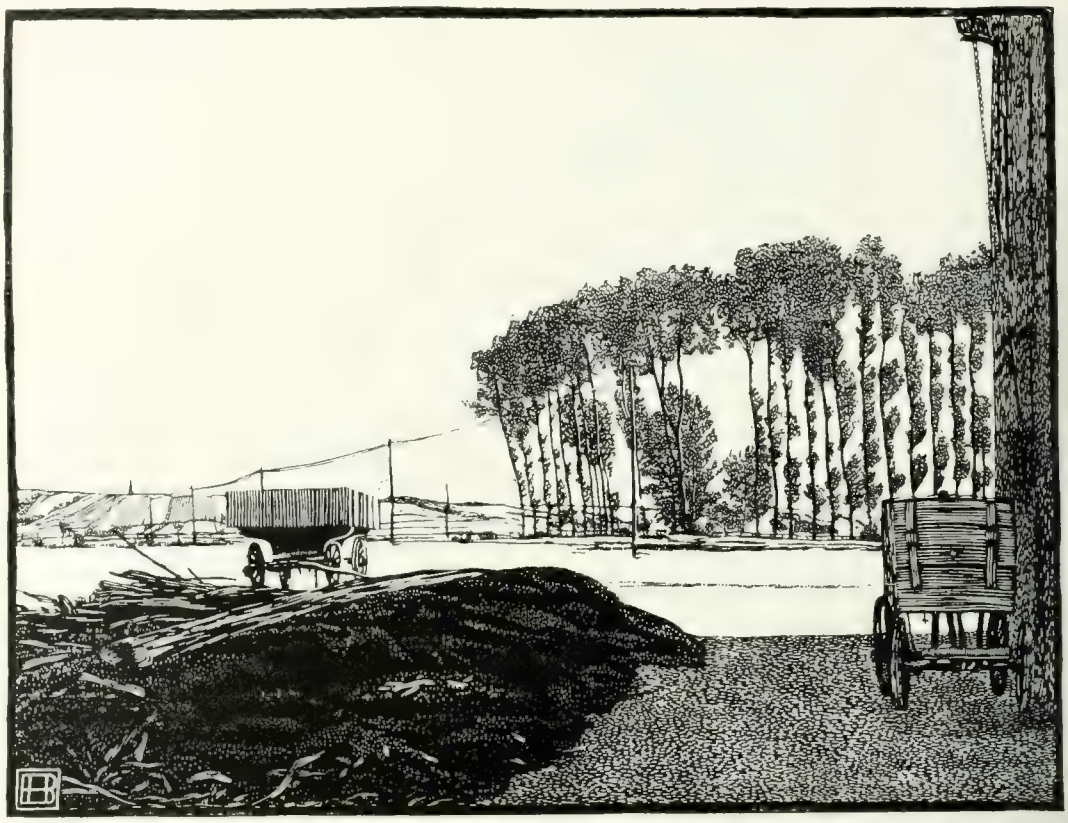


EINBÄNDE. KLASSE FR. WEISSE. SCHÜLER: W. LIESEGANG, C. MEYER, V. MENDOSZEWSKI, C. HELLER, P. KALKBRUNNER, J. PFAB.

FRIEDRICH BURMEISTER, KLASSE FR. WEISSE.

KUNST-GEWERBE-SCHULE-HAMBURG.

H. BROCK-MÖLLER, KLASSE FR. ADLER.

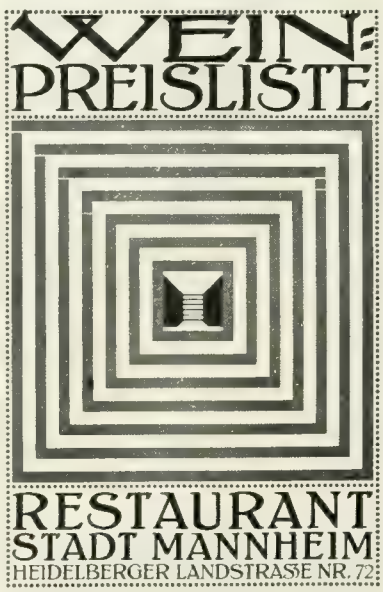


H. BOOTHBY. KLASSE C. O. CZESCHKA. »HOLZSCHNITT«

H. STRECKENBACH. KINDERKURS HUGO MEIER. STAATLICHE KUNSTGEWERBESCHULE—HAMBURG.

KLASSE FÜR HANDFERTIGKEIT. LEHRER H. PRALLE. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE—HAMBURG.

Fachmannes und damit zu einem Förderer der Kunst zu machen: nämlich die Praxis. Es gibt eine unfruchtbare Art des Fachmannes, das ist der eckige, hanebüchene Querkopf, der in lächerlichem Trotz nur sich allein als Maßstab gelten läßt. Und es gibt eine überaus fruchtbare Art des Dilettanten, das ist jene empfindsame Beweglichkeit, die durch das Gesetz eines jeden neuen Werkzeuges und durch die Einfriedung, die ein jedes neue Material aufrichtet, sich die Phantasie und den Flug des Willens erneuern läßt. Die Werkstätten innerhalb des Erweckungsbetriebes einer Kunstgewerbeschule sind gewiß nüchterne, streng sachliche und möglichst vollkommene Berufslehren; sie sind aber zugleich so etwas wie Apparate für Vibrationsmassage der Sinne. Die Hamburger Kunstgewerbeschule verlangt von ihren Novizen, daß sie irgend eine Lehre als Tischler, Ziseleur, Maler oder Buchbinder durchgemacht haben; sie will brauchbare und zugleich gehobene Praktiker ausbilden. Das aber gerade, was diese Anstalt über das Maß der gewöhnlichen Lehrstätten hinaus zu bieten hat, ist nicht zum wenigsten: die Atmosphäre des Formalen, jenes Unwägbare, das alle Produktion künstlerischer Natur, einerlei, ob sie am Eisen oder am Gewebe geschieht, verwandt sein läßt. Die jungen Praktiker sollen (mag das auch ein wenig hitzig klingen) aus all dem Hämmern und Feilen, dem Sägen und Schleifen heraus die Musik des Rhythmus erhören; alle Lehrsäle, alle Korridore und erst recht alle Ateliers der Anstalt sollen ihnen erfüllt sein von jenem seligen Singen und Tanzen, das die Kunst über das Irdische hinaus hebt. Eine Lehrabsicht oder vielmehr eine Absicht der Beglückung, die das entscheidende Thema auch für den Architekten dieses Schulhauses zu sein hatte, und der Schumacher durch seinen schmucken Bau trefflich genügte. Daneben freilich sollen gerade die Werkstätten rechte Vorbereiter für den Wettbewerb der jungen Leute im Kampf des Alltags sein; die Disziplin einer Musterwerkstatt, die Suggestion, die ein technisch vollkommener und in jeder Einzelheit präziser Betrieb zu wirken vermag, soll während des Aufenthaltes in der Anstalt den empfindsamen Jüngern in Fleisch und Blut übergehen. Damit alle, die einst hier gewesen sind, die Dekorationsmaler, die Tischler, die Holzbildhauer, die Steinbildhauer, die Emailleure, die Graveure, die Schriftsetzer, die Lithographen, die Buchbinder, die Lichtdrucker, die Schlosser, die Schmiede, die Keramiker und die Textiliker (für alle diese Berufsgattungen gibt es vollkommen eingerichtete Werkstätten), ein Ideal mit hinaus nehmen in die oft so brutale Wirklichkeit, ein Ideal, das sie immer wieder sich nach der schönen Qualität recken läßt. Man braucht wohl nicht zu sagen, daß solche Aufgabenstellung gerade der Hamburger Kunstgewerbeschule doppelt zukommt; wird doch dadurch die Verzinsung des beachtenswerten Kapitales, das die Kaufmannstadt in einem Institut des materiell nicht Wertbaren investierte, unbedingt gesichert. — Indessen, die Absichten der Hamburger Kunstgewerbeschule wollen nicht nur den begabten Vielen dienen, sie suchen auch den Vielbegabten. Eine kampfbereite Phalanx ausgezeichneter Künstler wartet des Berufenen, um ihm den Weg zu erleichtern. Qualität kann gelehrt werden; der Künstler kann nur durch den Rassegenossen geweckt werden. Der Direktor Meyer hat mit erstaunlichem Talent es verstanden, der Hamburger Schule Maler und Bildhauer, Architekten und Gerätbildner von lockender Begeisterung und spornendem Können zu gewinnen. . . . . R. B.



AUS DER KLASSE M. SALZMANN. SCHÜLER MAX V. DÜFFERT. KUNSTGEWERBE-SCHULE.

ADOLF HILDENBRAND–PFORZHEIM. »DIE QUELLE«

PROFESSOR ADOLF HILDENBRAND. »HAUS MIT GARTEN« (1907

MALER ADOLF HILDENBRAND–PFORZHEIM.

VON DR. WILLY F. STORCK.

Die Kunst unserer Zeit zeigt trotz aller Richtungen und Parteiungen ein stark kosmopolitisch gefärbtes Antlitz. Die Schulgrenzen älterer Kunstübung sind fast völlig verwischt worden; man hat Mühe, sogar die Unterschiede national divergierender Künstler eindeutig und aus ihrem Volkscharakter heraus klarzulegen. Nur selten begegnet man Künstlern, bei denen die Scholle ihrer Heimat mehr oder weniger sichtbar an ihrer Kunst klebt. Einen besonders ausgeprägten und völkischen Charakter scheint der Stamm der Alemannen zu besitzen, und ein alemannischer Dichter hat wohl mit Recht kürzlich als wesentliche Charaktereigenschaft des alemannischen Volksstammes die reiche Phantasiebegabung bezeichnet. Sie ist es wohl, die Künstler wie Böcklin, Thoma, Welti und Lugo zusammenbindet; sie ist es auch, die in dem Schaffen eines jüngeren Künstlers besonders stark zu Tage getreten ist und aufmerksame Beachtung verdient. Die starke Phantasietätigkeit der genannten Künstler ist ihrem Schaffen ja nicht immer zum Heile ausgeschlagen und wird von einer modern gerichteten Kunstästhetik schroff, vielleicht zu schroff abgewiesen. Denn immerhin ist zu sagen, daß der Ausdruck der Phantasiebegabung dieser Künstler — wenn er auch formal bezwungen ist — als völkisches Erbteil eine besondere Note ihrer Kunst darstellt, die sich dem Gleichgesinnten fast mühelos enthüllt, während sie dem Angehörigen eines anders gearteten Volksstammes in ihrer Wesensfremdheit fürs erste unzugänglich bleibt. „So wird die Kunst der

PROFESSOR ADOLF HILDENBRAND. »MADONNA« (1913)

Alemannen", um mit Emanuel von Bodmann zu reden, „die eine Hauptwurzel in der Phantasie hat, vielen städtischen Norddeutschen nur vermittels des Intellektes verständlich, weil sie mehr auf Beobachtung und Stimmung abgestimmt sind". Dies verdient betont zu werden bei der Erörterung der Kunst eines Meisters, die in ihren Anfängen so ganz auf dem Boden seiner heimatlichen Erde erwachsen ist.

Adolf Hildenbrand stammt aus Löffingen im Schwarzwald, verbrachte aber den größten Teil seiner Jugend in Waldshut, das er als seine eigentliche Heimat ansieht. Schon über zwanzig, und zuvor im Handwerksberufe tätig, kam er selbständig, von innerem Drang getrieben, zur Ausübung der Malerei. Kurze Zeit besuchte er die Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe, ließ im übrigen auf sich wirken, was gerade vor seine Augen trat. Der Eindruck Thomascher Kunst war in diesen Jahren auf ihn wie auf viele andere des Karlsruher künstlerischen Lebens am stärksten. Eine Landschaft (im Besitz der Karlsruher Kunsthalle) stellt mit starker Eindringlichkeit das Hereinbrechen der Sonnenstrahlen auf die weiten Felder dar, in einem formalen Gesamtrhythmus, der noch an eine Taunuslandschaft von Thoma anklingt, (im Städelschen Institut zu Frankfurt). Doch sehr rasch setzt er sich in eigener Weise mit der Landschaft am Oberrhein auseinander und gewinnt ihr neue, lineare und malerische Reize ab. Da gibt es Bilder von einer Eindringlichkeit im Ausdruck, die einem die Welt Caspar David Friedrichs in Erinnerung bringt. Neben der Landschaft sind es die Menschen dieser Gegend, die in Hildenbrands Schöpfungen eine psychologisch vertiefte, ausdrucksstarke Form gewinnen: Holzhauer, Mäher, Köhler und Hirten. Manchmal erinnern diese Bilder in der starken Ausdruckskraft der Linien an Hodler, und es gibt einige interessante Studien, die eine direkte formale Auseinandersetzung mit der Kunst dieses

PROFESSOR ADOLF HILDENBRAND. »SCHREITENDER FRÜHLING« (1908)

Schweizer Meisters zeigen. In den ausgeführten Gemälden indessen hat die Kunst Adolf Hildenbrands eine ganz eigenmächtige, selbstsichere Form gewonnen; die farbige Haltung dieser Bilder ist in der naiven Betonung der Lokaltöne von einer fast altdeutsch primitiven Art. Einige Hauptbilder dieser Zeit zeigen in der starken Hervorkehrung der Phantasiewelt besonders deutlich den alemannischen Charakter seiner Kunst: Da ruht ein Meerweib in dem dumpfgrün spielenden Wasser und reckt mühsam und neugierig zugleich ihr blondes Haupt empor, da schreitet eine Gestalt von mächtigen, großen Formen im Blütenkleide über die Fluren dahin und spendet Fruchtbarkeit und Freude: „Der Frühling" (S. 419); ein andermal schwebt die keusche, langgestreckte Gestalt eines Mädchens mit flatternden Haaren über den Feldern hin, und unten im Tale beginnt es zu sprießen und zu sprossen, wiederum der Frühling (Abb. S. 421). Indessen ist der Inhalt dieser Bilder nicht in einer so aufdringlichen Art zum Aus-

PROFESSOR ADOLF HILDENBRAND. »BLÜHENDER GARTEN« (1912.

drucke gebracht, wie dies bei manchen Bildern Böcklins oder Weltis der Fall ist; sondern allen diesen Werken liegen unmittelbare, sinnliche Eindrücke in der Unendlichkeit der Natur zu Grunde, wie einem das aus zahlreichen Studien deutlich wird: eine Fülle von Gesichten.

Das Auffällige der Entwicklung dieses Künstlers ist nun, daß er nach einer reichen und bedeutenden künstlerischen Ernte von kaum vier Jahren sich entschloß, seine Malerei von vorne anzufangen, um ihr eine zeitgemäße, malerische Verfeinerung zuzuführen. Der Anstoß zu dieser überraschenden Wendung seiner Kunst mag der Kenntnis einiger impressionistischer Werke zu danken sein; er kam in dieser Zeit auch nach Paris, wo ihn besonders die Farbenschönheit Renoirs und Monets nachhaltig beeindruckte. Er drängt den ganzen Reichtum innerer Gestalten mit Gewalt zurück und sucht nun Bild für Bild eine malerisch-technisch fortgeschrittene Auseinandersetzung mit der Natur des Hegau, des badischen Oberlandes, insbesondere der Berge von Bernau. Wenn man die Bilder Hans Thomas oder Emil Lugos im Gedächtnis hat, die jener Landschaft malerischen Ausdruck zu verleihen sich bemüht haben, so wird man erstaunt vor diese neue Welt Hildenbrands hintreten. Etwas ganz Eigenes, Persönliches ist hier aus dieser reichen Landschaft hervorgeholt: die Unendlichkeit eines weich fließenden Rhythmus, wenn man so sagen will, der musikalisch sichtbare Klang dieser Berge. Die Zahl dieser Schöpfungen ist sehr groß, ebenso mannigfaltig ihre Stoffwahl, Wiesen und Felder, Felsen und Berge, Flüsse und Bäche. Gewiß gibt es unter diesen Werken viel Unausgeglichenes, manches nicht Ausgereifte, das noch mehr Hoffnung als Erfüllung ist; aber andererseits bedeutet gerade die Ernte des letzten Jahres, in dem der Künstler einige

ADOLF HILDENBRAND-PFORZHEIM.
GEMÄLDE »SCHWEBENDER FRÜHLING« (1908)

Wochen in den Bernauer Bergen tätig war, doch eine gewisse Festigung seines malerischen Weltbildes; man wird jedes dieser Bilder in der eigenartigen, weichen, malerischen Farbengebung als Werk Hildenbrands auf den ersten Blick erkennen. Manchem werden (wie dies ja auch bei Spätwerken Renoirs der Fall ist) diese sanften rosaroten, gelben und braunen, grünen und blauen Töne allzu süßlich erscheinen; wer indessen einmal den lyrischen Erlebnissen dieses Künstlers nachgegangen ist, wird gerade in dieser zarten, unaufdringlichen Farbenwelt den adaequaten Ausdruck seines Erlebens wiederfinden. Unter den Arbeiten, die in der jüngsten Zeit entstanden, fallen einige auf, die — nicht nur durch ihren stofflichen Gehalt, sondern durch die stark innerliche, man kann sagen expressionistische Art des Gestaltens — einen neuen persönlichen Ausdruck des Religiösen gefunden haben. Die Bilder „Johannes auf Patmos" (Abb. S. 422) und „Franziskus von Assisi" sind Ansatzpunkte einer neuen malerischen Entwicklung der Kunst dieses badischen Meisters, für die die Worte gelten können, die der Maler Lys im Grünen Heinrich ausspricht: „Da ist der Schlüssel. Wir haben also einen Spiritualisten vor uns, einen, der die Welt aus dem Nichts hervorbringt." — W. F. ST.

ADOLF HILDENBRAND–PFORZHEIM. »JOHANNES AUF PATMOS« (1913)

CARL SCHUCH † »PORREE-STILLEBEN«
GALERIE SCHULTE — BERLIN. BES: PROF. ORDER.
MIT GENEHMIG. VON KARL HABERSTOCK BERLIN.

CARL SCHUCH † »SEGELSCHIFF AUF DER HAVEL« (1878) BESITZER: GALERIE SCHULTE BERLIN.

STILLEBEN UND LANDSCHAFTEN VON CARL SCHUCH.

Sein Wert wurde, wie der so mancher großen deutschen Kraft, erst durch die Jahrhundertausstellung entscheidend aufgehellt. Schuch ist wohl keiner von den Wegweisern, Richtunggebenden. Dazu ist seine Malerei, abgesehen von der übermächtigen Einwirkung Leibls, vielleicht zu wenig geistig. Aber im Kreise Leibls zählt er zu den Frischesten, den Sinnlichsten. Während einer ganzen Zeitspanne der 70er Jahre stellt Schuch fast eine Parallelerscheinung Wilhelm Trübners dar: dieselben vornehmen kühltonigen Akkorde, dieselbe noble Eloquenz des Vortrages, dieselbe geistreich-rationalistische Art der künstlerischen Anschauung. Besonnen und delikat ist alles in diesen Stilleben, die — man vergleiche die Äpfel auf weißem Tischtuch — mit vorimpressionistischer Unschuld teilweise Eindrücke liefern, bei denen man an nachimpressionistische Großtaten zu denken geneigt ist. Schuchs kurze glückliche Schaffensperiode illustriert treffend die glücklichste Zeit der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, jene Periode, in der, unter gewissenhafter Verarbeitung französischer Anregungen, eine sehr selbständige malerische Kultur deutscher Prägung erarbeitet war und die durch Namen wie Leibl, Liebermann, Thoma, Trübner, durch das Frühwerk von Habermann, Uhde, A. v. Keller, Karl Haider und andere gekennzeichnet wird. Es ist die Zeit einer erstaunlichen malerischen Delikatesse, die Zeit vor jenem Eindringen hellerer Töne, schrofferer Kontraste, die manchem tüchtigen Könner die Palette endgültig gestört und verwirrt haben.

Ein Bild wie das Porree-Stilleben hat für uns Heutige schon durchaus meisterliche Qualitäten. Das Material, die Farbe, ist auf seinen höchsten Reiz gesteigert; in seiner Behandlung sind alle koloristischen Errungenschaften der Barbizon-Schule verwertet. Dazu gesellt sich die schöne klare Form, die sich noch mannhaft gegen die Emanzipation des destruktiven Elementes „Farbe" wehrt. Die Wirkung des Ganzen ist satt und reich. Eine Malerei aus genießerischer und im Grunde sehr glücklicher Zeit, unaufgewühlt von Problemen, die ihre Wirksamkeit in der Malerei mittlerweile so gewaltig offenbart haben. — M.

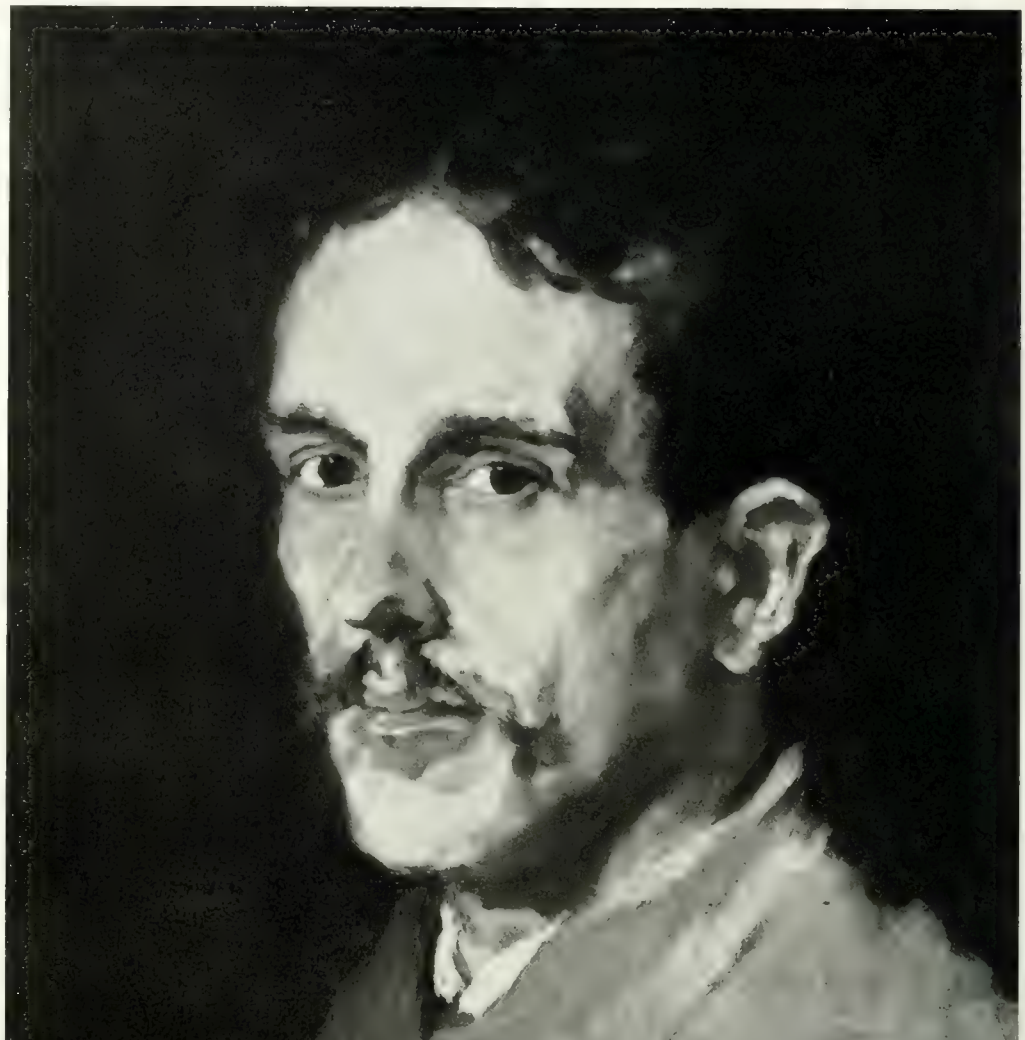
C. SCHUCH †
»STILLEBEN«
(1889, 1886)

BESITZER:
GALERIE
SCHULTE-
BERLIN.

MIT GENEHM.
DER GALERIE
HABERSTOCK-
BERLIN.

MIT GENEHM. D. GALERIE C. HABERSTOCK-BERLIN.

CARL SCHUCH † »ATELIER« (1887) UND »FASANEN« (1885) GALERIE SCHULTE BERLIN.



WILHELM LEIBL † BILDNIS DES MALERS LOUIS EYSEN. BESITZER: GALERIE KARL HABERSTOCK—BERLIN.

EIN NEUENTDECKTER LEIBL. Das Bildnis des Malers Louis Eysen, das wir reproduzieren, ist von Leibl vermutlich im Jahre 1871 gemalt worden und war seit langem verschollen, bis es Karl Haberstock kürzlich in Berlin wieder ans Licht zog. Die Qualitäten des Bildnisses sind beträchtlich. Leibl hatte den Maler Eysen 1869 in Paris kennen gelernt; später trafen die beiden in München wieder zusammen, wo sie im Kreise von Thoma und Scholderer freundschaftlich mit einander verkehrten. Das Porträt Eysens steht mit dem des jungen Trübner, dem des Malers Paulsen und mit dem „Jungen mit der Halskrause" künstlerisch im engsten Zusammenhang. Eysen ist im Dreiviertelprofil von links, die Augen auf den Beschauer gerichtet, dargestellt. Ein sehr interessanter Kopf eines etwa dreißigjährigen, brünetten Mannes. Das Bildnis hat ein überraschend starkes geistiges Leben. —

OTTO BAURIEDL MÜNCHEN. GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

OTTO BAURIEDLS ISARTAL-LANDSCHAFTEN.

In der Landschaftsmalerei erscheint das Gebiet eines Künstlers oft enge begrenzt — Heimatkunst nennt man das wohl mit einem etwas übel beleumundeten Ausdruck —; und doch kann in dieser lokalen Begrenzung die eigentliche Stärke und Größe eines Künstlers liegen. Wir können Ähnliches bei Otto Bauriedl beobachten, dessen Gebiet viel weiter als das manches typischen Heimatkünstlers ist. Oberbayrisch ist seine Kunst, die Klarheit und Frische der bayrischen Hochebene und der Voralpen ist in seinen Bildern, das Gerade und Gesunde und Derbe des Volksschlages, der dort lebt.

Seit einiger Zeit ist Bauriedl zur Öltechnik und damit auch zu einem größeren Format übergegangen. Und während es zunächst die Berge und das Vorland waren, die er hauptsächlich geschildert hat, ist er, seit seiner Ansiedlung im Isartal, auch dieser dem Herzen des Münchners mit Recht so teuren Landschaft nähergetreten. In dem entzückenden Terrain zwischen dem neuen Tierpark Hellabrunn und Großhesselohe hat er sich seine Motive geholt. Und so oft das alles auch schon gemalt worden ist: man hat vor den Arbeiten Bauriedls das Empfinden, daß das Geheimnis des besonderen Wesens dieser Landschaft, ihre Licht- und Farbenseele, jetzt erst entdeckt wurde. Es ist eine kühle Farbigkeit, die zuweilen fast bis zur Farblosigkeit abgedämpft ist, in diesen Bildern. Silbrige Töne, die nicht durch den Herbst allein bedingt sind, herrschen vor und durchdringen alles. — R. BRAUNGART.

OTTO BAURIEDL—MÜNCHEN. »ISARTAL-LANDSCHAFTEN«

OTTO BAURIEDL—MÜNCHEN. »ISARTAL-LANDSCHAFTEN«

I. TEICHMANN—FRANKFURT A. M. ZEICHNUNG »JUGEND«

KREIDE-ZEICHNUNGEN VON I. TEICHMANN.

VON DR. C. WEICHARDT—FRANKFURT A. M.

Dem jungen Mädchen ist eine Zeichnerin erstanden, eine Frau mit zarter Hand und feiner Empfindung, eine Künstlerin mit dem Herzen einer Mutter. — Wenn es ein Modell gibt, das dem Künstler heilig sein muß, so ist es das eben erwachende junge Mädchen. Wie sagt der Propst Hall in Björnsons köstlichem Alterswerke „Wenn der junge Wein blüht"? „Der Tanz eines jungen Mädchens — ist das nicht das Schönste vom Schönen, was uns die Kunst bietet? . . . Und sie selbst wissen nichts davon! Rein nichts tun sie, um es zu erreichen, so wenig wie die Blumen und die Vögel."

Die Schönheit, den Reiz in den Linien eines Mädchenkörpers zu schildern, erfordert eine reife Künstlerschaft und eine besondere seelische Disposition. Die Gefahr, diesen Reiz ins oberflächlich Niedliche zu stilisieren, liegt sehr nahe, ebenso die gegenteilige, daß der erwünschte Ernst in Strenge und Härte ausarte. Beseelung ohne solches Übermaß an Strenge, Lieblichkeit ohne billige Kitschwirkung — das ist die Aufgabe. — Vielleicht kann nur eine Frau das junge Mädchen und seine Seele malen. Und ist sie wahre Künstlerin, so wird ihr Instinkt sie dazu führen, vor diesem feingliedrigen Modell den Pinsel mit dem Zeichenstift zu vertauschen. Frau I. Teichmann, die in Frankfurt a. M. ansässige Malerin, hat vor Jahren schon Gemälde gezeigt, auf denen sicher gesehene Mädchenakte mit lichtgetönten Interieurs zu einer geschmackvollen Einheit zusammengingen. Aber es waren eben Akte. Nun arbeitet die Künstlerin seit einiger Zeit nur noch mit dem Kreidestift, und siehe da, der nackte Mädchenkörper ist ganz zum Spiegel eines Seelischen geworden. Als Komposition aber bezaubert fast jede dieser Kreidezeichnungen durch eine feine formale Schönheit, die nicht von außen hinzugetan, sondern rein aus dem Gefühl geboren ist.

Sie wissen nichts von ihrer eigenen Schönheit: dieses blumenhaft Unbewußte, nur in Ahnungen Lebende des jungen Mädchens verkörpern all die anmutreichen Gestalten I. Teichmanns. Wie sprechend und wie vielfach variiert ist der Ausdruck scheuen Staunens der sechs jungen Mädchen vor der nur grade angedeuteten alten Frau; es ist, als blicke die Jugend ungläubig in

I. TEICHMANN FRANKFURT A. M. ZEICHNUNG »SCHLAF«

BESITZER: KGL. GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN.

Zukunftsfernen, wo auch sie wird altern müssen. Erste Schmerzen teilend, vereinen sich diese Mädchen zu Gruppen von rührender Harmonie; die reichste und mannigfaltigste Skala der Gefühle aber offenbart sich, wo die jungen Menschenkinder dem Wunder der Mutterschaft gegenüber gestellt sind. So tief in die Seele konnte wirklich nur eine Mutter den künftigen Müttern blicken.

Man darf die Teichmannschen Zeichnungen echte Griffelkunst im Klingerschen Sinne nennen. Sie sind symbolische Schwarzweiß-Darstellungen seelischer Inhalte. Ganz abgesehen von der künstlerischen Keuschheit, der Leichtigkeit und Zurückhaltung in der zeichnerischen Manier, haben sie fast alle auch einen Stil der Komposition, eine formal-lineare Geschlossenheit, welche die stofflichen Reize und die seelischen Werte zu einer höheren Einheit zusammenfaßt. Hie und da wird diese Einheit vielleicht durch eine allzu einfache Symmetrie erreicht, auf den meisten Blättern aber ist es das feine, mit bewundernswerter Sicherheit abgewogene Spiel eines heimlichen Rhythmus, ein sinnvolles Auf und Nieder ansteigender, gipfelnder und ausschwingender Linien, was den Betrachter immer wieder an diesen Zeichnungen entzückt. Ihre Schöpferin mag vielleicht gar nicht im engeren Sinne musikalisch sein, doch was sie zeichnet, ist Musik, sind Lieder auf die lautere Schönheit des jungen Mädchens.

I. TEICHMANN-
FRANKFURT.

ZEICHNUNG
»MITLEID«

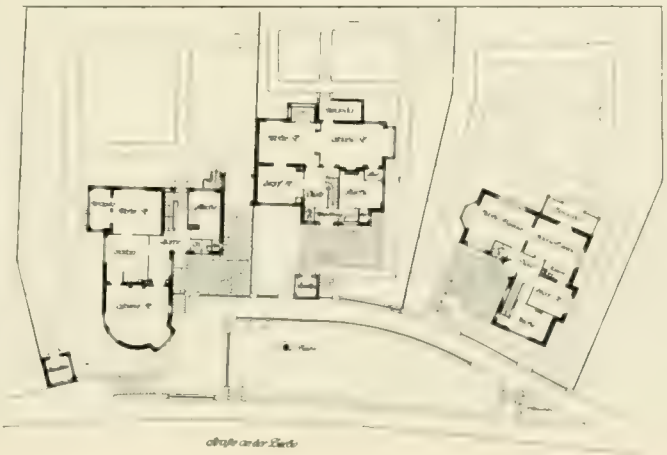
ARCH. HEINRICH STRAUMER – BERLIN.
GARTENSTADT FROHNAU. HAUS TRAPP.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER. FROHNAU: GRUPPE UM DIE BUCHE.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER–BERLIN.

GARTENSTADT FROHNAU IN DER MARK.

Es ist ein charakteristisches Zeichen der Zeit, daß man heute mehr als je über die Baukunst philosophiert. Nicht ästhetisiert, sondern philosophiert. Die Ästhetik geht schon von Voraussetzungen aus, die die Philosophie erst ergründen will. Die Ästhetik sucht Kunstgesetze, die Philosophie sucht den Urgrund der Kunst. Zu diesen Quellen des Seins und Werdens müssen wir hinabsteigen, um zu der Erkenntnis zu kommen, die uns allen, die wir die mächtige neue Bewegung in der Architektur mitleben, not tut. Aus der einfachen Reaktion gegen den Überschwang, die Sinnlosigkeit und den Schematismus entstand das Gären und Suchen. Viele neue Wege wurden probiert, wenig hielt stand. Da blieb nur das Anfangen von vorn, die Entwickelung aus dem Primitivsten, und — die Morgenröte der neuen Kunst leuchtete auf. — Noch ist nicht aller Nebel gewichen, aber wir sind auf dem rechten Wege. Es kann nicht Aufgabe dieser kleinen Studie sein, das große Werden zu analysieren. Wer Augen hat zu sehen, der braucht ohnehin keinen Führer. Nur ein Zeichen



ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER. FROHNAU. GRUPPE UM DIE BUCHE.

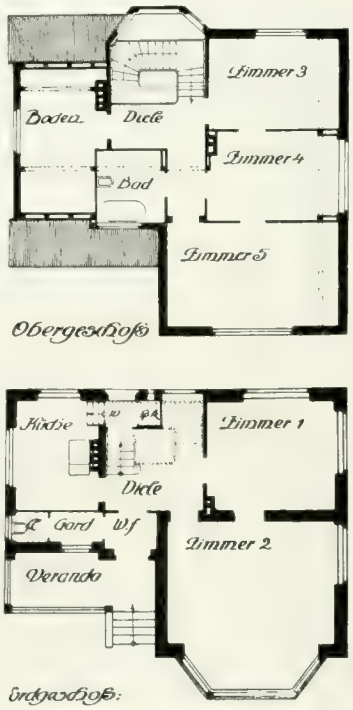
ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER -BERLIN. EINGANG ZU OBIGEM HAUS. GARTENSTADT FROHNAU.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. HAUS AN DER BUCHE. GARTENSTADT FROHNAU.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. VORGARTEN AN DER BUCHE. GARTENSTADT FROHNAU.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. GARTENSTADT FROHNAU. HAUS IN DER GRUPPE UM DIE BUCHE.

dürfen wir erwähnen: das erwachende Interesse der breiten Volksschicht an den Werken der Baukunst. Eine Kunst, die wieder zum Volke spricht, ist gesundet oder wenigstens auf richtiger Bahn. Der unverstandene Formalismus der soeben überwundenen Epoche vermochte nicht die Seele zu rühren und Gedanken zu wekken, denn er enthielt keine Ideen mehr, die ohne eindringendes Studium der historischen Stilepochen verständlich waren. — Die neue Kunst schöpft ihre Motive aus dem Volklichen, aus dem Urgrund des menschlichen Fühlens und Schaffens und wird daher wieder vom Volke verstanden. Die Form entwickelt sich aus der Sache, die Ausdrucksmittel sind einfach und klar, das Material spricht eine beredte,



GRUNDRISSE DES HAUSES DR. TRAPP.

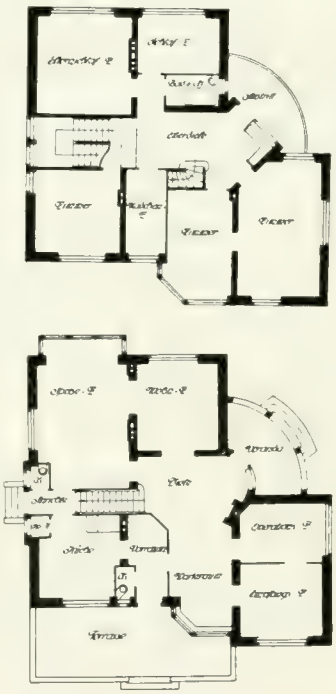
eindringliche Sprache, Wahrheit ist die Richtschnur des guten künstlerischen Tuns. — Heinrich Straumer ist ein Künstler dieser neuen Schule. Es ist fast überflüssig, noch einen Kommentar zu seinen Bauten zu geben. Sie sind so wenig kompliziert, daß der blutigste Laie in Kunstdingen ihre Schönheit fühlen muß. Das ist höchstes Lob für einen modernen Baukünstler. Wenn nun auch dem im Geiste nachschaffenden Kenner noch besondere Feinheiten sich bieten, das Wie und Warum beim Nachforschen restlose Lösungen ergibt, so bedeutet das eine Steigerung des Kunstgenusses. — Straumers einfachste Landhausbauten erschließen sich bei tieferem Eindringen in das Wesen ihrer Konzeption. Was auf den ersten

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. GRUPPE UM DIE BUCHE. GARTENANSICHT.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. PAVILLON AN DER BUCHE. GARTENSTADT FROHNAU.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER—BERLIN. HAUS AN DER BUCHE. GARTENSTADT FROHNAU.

Blick urwüchsig gleich den Kiefern des Waldes erscheint, enthüllt sich beim Nachspüren als ein echtes künstlerisches Produkt, als Menschenwerk im edelsten Sinne, gebaut aus reichquellender Phantasie, gebändigt vom sinnenden Verstand, empfunden in tiefster Seele des Volkes. Mag das enthusiastisch ausgedrückt erscheinen, — wer sich vergegenwärtigt, wie ein künstlerisches Werk entsteht, wie jede Einzelheit entworfen, verworfen, neu gemodelt, zur besten Vollendung gebracht wird, der kann erst zur Bewunderung dessen gelangen, das nachher wie ein Zweig, ein Blatt, natürlich am Baum gewachsen, auf uns wirkt. Man braucht nur die Vielheit der Formen mit der Einheit des künstlerischen Willens, die aus Straumers Frohnauer Bauten spricht, nebeneinander zu stellen, um sein bewußtes Arbeiten beim architektonischen Schaffen würdigen zu lernen. — Straumer geht aus von der Masse, die nach ihrem Umfang und nach ihrer Hauptlagerung durch das Bauprogramm gegeben wird. Diese Massen modelt er im bildsamen Ton in stiller Atelierarbeit, bis seine künstlerische Idee feste Form gewinnt. Dann erst geht er an die übliche Durcharbeitung und ruht nicht eher, als bis auch das kleinste Detail der Inneneinrichtung den Geist seiner Idee wiederspiegelt. So wird jeder Bau eine künstlerische Einheit, zusammengegehalten von einem klaren künstlerischen Willen. — Der Gedanke ist für Straumer unzertrennlich von der Kunst. Wenn auch die Architek-



GRUNDRISSE DES HAUSES DR. R. (S. 443).

ARCH. HEINR. STRAUMER-BERLIN.
STRASSE UND BRUNNEN AN DER BUCHE.

ARCHITEKT H. STRAUMER BERLIN. GARTENSTADT FROHNAU. HAUS DR. R.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN. GARTENSTADT FROHNAU HAUS DR. R. GARTENANSICHT.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER. FENSTERSITZ IM HAUSE DR. G.

tur im wesentlichen sich an das Empfinden, an das Gefühl wendet, der Werkkunst haftet zu viel Erdenschwere an, als daß sie des leitenden Verstandes entbehren könnte. So darf man Straumer als einen besonders berufenen Vertreter jener modernen Richtung ansprechen, die, nicht gerade schön, aber doch treffend, als „Sachlichkeitsstil-Richtung" bezeichnet wird. Die Sachlichkeit ist bei ihm das Unumgehbare, die Voraussetzung, auf der das eigentlich Künstlerische fußt. Das Zweckvolle ist das Wesen aller Werkkunst.

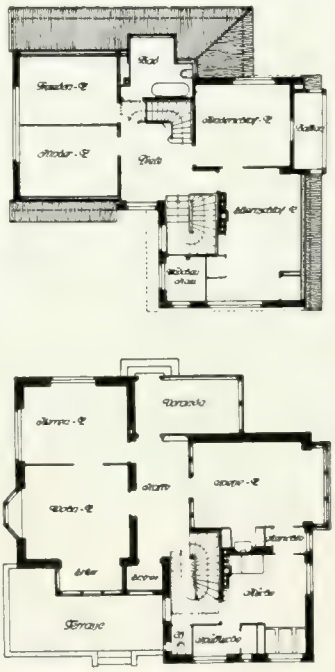
Straumer wäre aber kein Künstler, wenn er hierbei stehen bliebe. Wir sagten schon, daß er von vornherein die Massen knetet, um die schöne Form zu finden. Das ist künstlerische Arbeit. Technik und Kunst sind ihm aber eins, er kann nicht anders, als zweckvoll und künstlerisch zugleich denken.

Die leitenden Ideen nun sind mannigfaltiger Natur. Einmal ist es das Bauprogramm, die Eigenart des Bauherrn, seine Wesenart, die die Formung bestimmen, ein andermal ein rein artistischer Gedanke. Ein Motiv, ein Farbenklang, eine Überschneidung, eine Massengruppierung geben den Leitgedanken. Auch die Romantik liegt dem Künstler nicht fern. Bei der „Gruppe an der Buche" in Frohnau waren es leise Heimatklänge, die Erinnerungen an trauliche Dorfanger, an heimliche Winkel und Ecken träumender alter Burgen und Städtchen, die ihren Ausdruck fanden. Und dieses echt deutsch-gemütvolle Hängen an alten Erinnerungswerten klingt in fast allen Wohnbauten Straumers wieder. Fast an jedem Haus nickt uns eine lauschige Ecke, ein stimmungsvoller Eingang, ein freundliches Dachfenster vertraut zu. Und alle diese Wirkungen werden so natürlich geboten, so wenig erkünstelt, sind so auf das reine Empfinden eingestellt, daß man erst nachsinnen muß, um sich überhaupt ihres Daseins bewußt zu werden. Man beachte einmal bei dem Haus Dr. B. auf S. 447, wie das Dachgiebelchen über dem Eingang sich in die Kehle schmiegt, mit welcher obstinaten Naivität hier der Künstler die technische Schwierigkeit, die schulmäßige Ordentlichkeit beiseite schiebt. Es wirkt so, als ob ein bäuerlicher Handwerker sich nicht erst lange den Kopf um eine glatte Lösung zerbrechen wollte. So wie es eben wurde, war

ARCHITEKT HEINR. STRAUMER-BERLIN.
BLICK IN D. ARBEITSZIMMER DR. G.-GR. LICHTERFELDE.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER. GARTENSTADT FROHNAU. HAUS DR. B.

es gerade recht, und so wurde es ungezwungen. — In der Grundstimmung sucht Straumer durchaus das Bodenständige herauszuholen. Der märkische Kiefernwald diktierte ihm die spitzen Dächer, die mehr vertikal als horizontal verlaufenden Linien, die Abwägung der Schattenwirkung, und vor allem die Farbengebung. Rote Dächer, braunes Fachwerk und Bretterverkleidung, grün- oder gelbgrauer Putz und dazwischen das weiße Leuchten der Fensterhölzer ergeben mit dem Dunkelgrün der Nadeln und dem Braunrot der Kiefernstämme einen wohltuenden Klang. Hier ist auch das englische Fachwerk am Platze, wie überhaupt Straumer nicht ängstlich besorgt ist, das Brauchbare und Gute aus fremden Gegenden zu meiden.

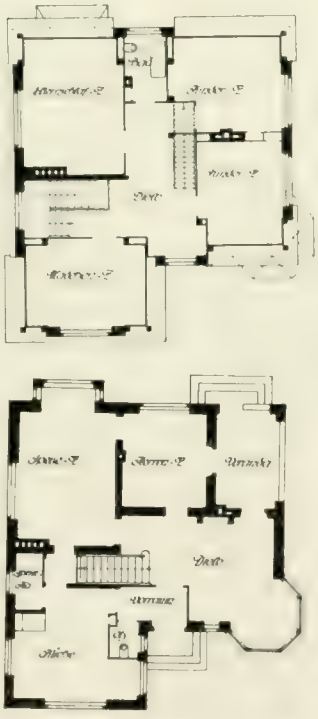


GRUNDRISSE DES OBENSTEHENDEN HAUSES.

Wenn Straumer wie beim Haus Sp. (Abb. S. 452) vom Bauherrn genötigt wird, Schwarzwald-Motive in den nordischen Wald zu verpflanzen, so gibt er zwar nach, aber etwas Knorriges, Männliches, Nordisches kommt dabei doch in das lustig leichte süddeutsche Gewächs. Der Bauherr mag sich die Sache vielleicht doch ganz anders gedacht haben, als er ein Schwarzwälder Haus im märkischen Wald zu errichten wünschte. — So soll der Künstler sein: konziliant, doch unbeugsam. Die Wahrheit bleibt oberstes Gesetz. Die Innenkunst Straumers liegt in der gleichen Linie seines Schaffens. Wahrheit des Ausdrucks, Zweckmäßigkeit in schöner Form, Schlichtheit und Einfachheit der Mittel, wohl abge-

ARCHITEKT H. STRAUMER BERLIN. HAUS DR. B. STRASSENANSICHT.

wogene Farben sind sein Rüstzeug auch hier. Und dazwischen spielt immer wieder der Hang, vertraute alte Volksklänge zu wecken oder aber neue, eigenartige Wirkungen zu suchen, artistische Probleme zu lösen. — Eine so reiche, schillernde Künstlernatur ist Straumer, daß er schwer in eine kurze Formel zu fassen ist. Man kann ihm wohl eine Vorliebe für gewisse Motive nachrechnen, für steile Dächer und spitze Giebel, für gewinkelte Grundrisse, aber mit einmal paßt die Formel nicht mehr. Ein anderer erscheint er hier, ein anderer dort. Und doch geht seine persönliche Note durch alle Bauten. Aber sie liegt tiefer und nicht für jeden erkennbar, jedenfalls ist sie durch äußerliche Merkmale nicht zu fassen. Sie liegt in der Art, die wir durch unsere Darlegungen zu



GRUNDRISSE DES HAUSES DR. B. S. 445.

umschreiben versuchten. — Ist nun Straumer ein Philosoph der Architektur? Ich glaube nicht. Er ist viel zu sehr Künstler, das heißt Gefühlsmensch, er schafft instinktiv aus dem echten Drang der künstlerischen Begabung. Und doch ist er sich wohl seines Könnens und seiner Art voll bewußt. Uns Schreibern ist es vorbehalten, diese Art zu zergliedern. Wenn wir auf Persönlichkeiten wie Straumer stoßen, so sollen wir sie enthusiastisch begrüßen, nicht ihr Schaffen mit zersetzender Kritik bemäkeln. Unsere jetzige ästhetisierende Publizistik leidet stark an dem Fehler, nichts mehr gelten lassen zu wollen. Sie reißt nieder, statt aufzubauen, zu ermuntern, zu stützen. Künstler wie Straumer werden sich dadurch wenig geniert fühlen, aber unempfindlich sind sie doch nicht. M. WAGENFÜHR.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER—BERLIN. HAUS ST.—FROHNAU. GARTEN- U. STRASSENANSICHT.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER—BERLIN. HAUS R.—FROHNAU. STRASSEN- U. GARTENANSICHT.

ARCH. HEINRICH STRAUMER.
GARTENSTADT FROHNAU. HAUS DR. H.

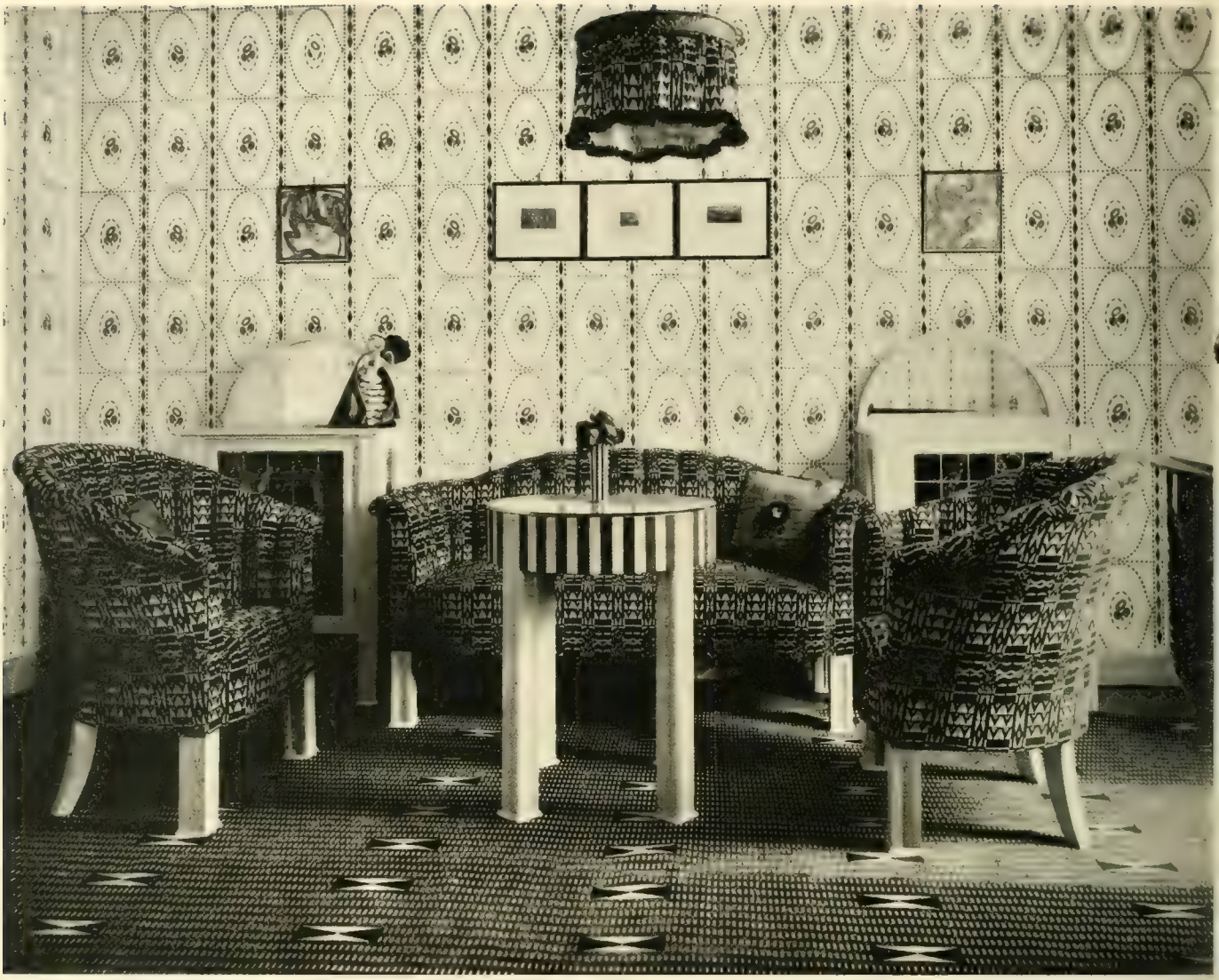
ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER · BERLIN. BLICK IN EIN WOHN- UND ARBEITSZIMMER.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER -BERLIN. GARTENSTADT FROHNAU. HAUS SP.

ARCHITEKT HEINR. STRAUMER - BERLIN. HAUS DR. H. GARTENSTADT FROHNAU.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER - BERLIN. DIELE IM HAUSE DR. H. FROHNAU.

ARCHITEKT HEINR. STRAUMER. ECKE EINER DIELE UND KAMIN IN EINEM SPEISEZIMMER. GARTENSTADT FROHNAU.



ARCHITEKT EMANUEL J. MARGOLD—DARMSTADT.
SALON. BEZÜGE SCHWARZ-WEISS. AUSF: J. GEIGER—DARMSTADT.

ARCHITEKT EM. J. MARGOLD—DARMSTADT. »FRÜHSTÜCKS-ECKE IM SPEISEZIMMER«

ZU NEUEN ARBEITEN VON EMANUEL JOS. MARGOLD.

In diesem Hefte sind neue Arbeiten des Architekten E. J. Margold abgebildet. Wohnräume, repräsentative Interieurs, Ladeneinrichtungen, Stoffmuster, Glasmalereien, Titelblätter. Geschmackvolle, klare, verständliche Arbeiten, die der Erläuterung nicht bedürfen. Es mag daher erlaubt sein, sie als Anlaß wahrzunehmen, um ein wenig „daneben zu reden".

Margold kam aus Wien nach Darmstadt. Wien ist eine merkwürdige Stadt. Künstlerische Gewissenhaftigkeit und Tüchtigkeit haben keine besondere Geltung in ihr, dafür aber Manieren und Manien. Gewichtigkeit jeder Art wird als zu schwer empfunden. Menschen und Werke, die sich groß und wichtig auftun, hat der Wiener nie geliebt und liebt sie auch heute noch nicht; er möchte gern alles „herzig" finden können und estimiert das Gefällige, Kokette, Elegante, Schmeichlerische. Die Putzsucht ist weit verbreitet. Man verlangt und macht Komplimente, in Redensarten und Taten. Wien ist keine stolze, aber eine eitle Stadt. Auch die Kunst, die anderswo herbe, ernste Männerarbeit und manchmal gar reiner Gottesdienst ist, muß in Wien der Gefallsucht willfährig sein, wenn sie Erfolg haben will. Deshalb nähert das sich oft der Bonboniere, was die Wiener Kunst hervorbringt. Den Wiener Verlockungen zu widerstehen, ist sicherlich kein Leichtes, zumal man dafür gelobt, bezahlt und betitelt wird. Viele Begabte sehen wir unterliegen, sich fügen und die begehrte Galanterieware liefern. Nur wenige widerstehen, aber immerhin doch einige, und diese sind es, die den ernsthafter Gearteten das Leben in Wien möglich machen. Denn es wäre zum Verzagen, wenn in dieser laulich-süßlichen Atmosphäre ein paar widerspenstige Geister nicht ihre dem Kitsch feindliche Art bewahrt hätten. E. J. Margold gehört zu diesen. Früher in Wien und jetzt unter ähnlichen Umständen in Darmstadt. Er ist uneitel. — Vielleicht nicht vom Anfang so

ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD. »BÜFETT IM SPEISEZIMMER«

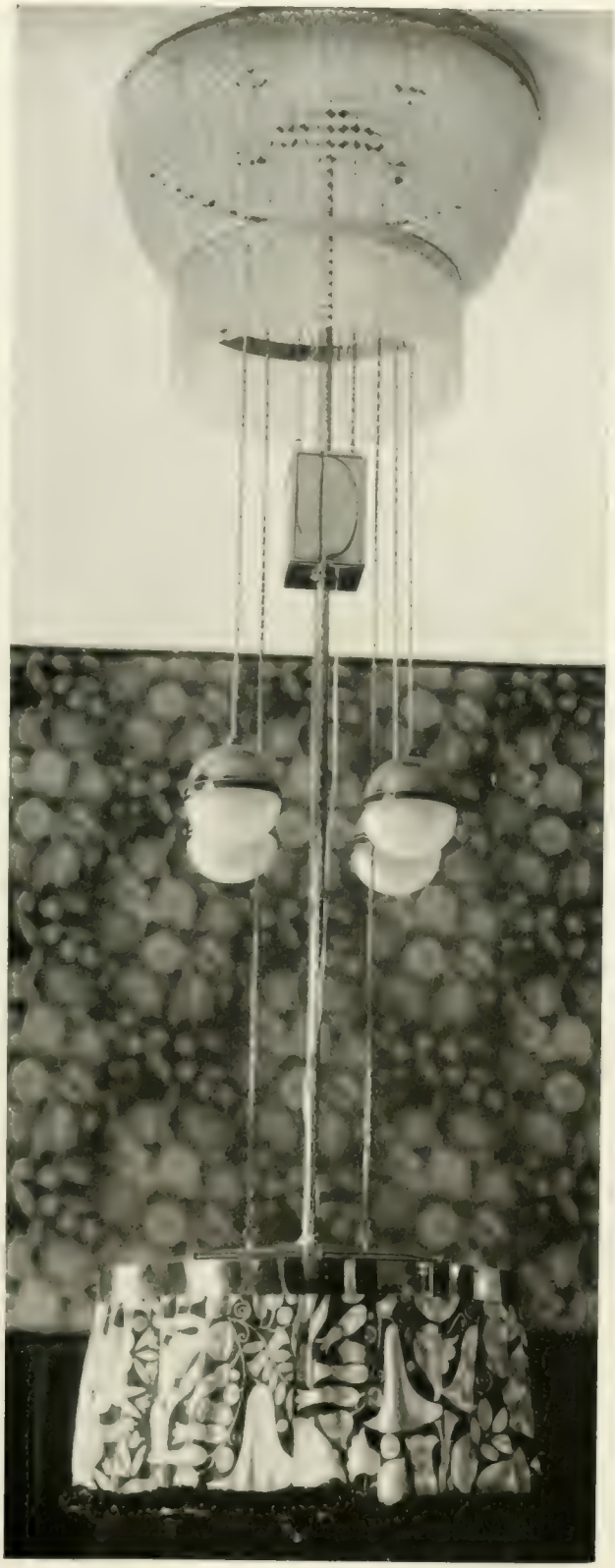
gewesen, aber später so geworden. — Wäre er eitel, so eitel, wie man es in Wien und auch schon in Darmstadt ist, würde er, wie mancher seiner Schulgenossen, seine künstlerische Herkunft zu verleugnen, zu vertuschen trachten, um sich mit einer scheinbaren Eigenwüchsigkeit zu brüsten. Margold tut das nicht. Er ist traditionstreu, weil er das ihm durch die Schule Überlieferte als wertvoll erkannte. — Was es tatsächlich ist. — Er macht keine „originellen" Gesten, weil ihm das zu spielerisch, zu schauspielerisch ist, und er bescheiden dienen, sich einem größeren Ganzen einordnen will. Er ist keine aufgebauschte Größe, aber ein tüchtiger, brauchbarer Werkmeister. Er proklamiert keine Verheißungen, Erlösungen, sondern wirkt ruhig sein Teil Kulturbeitrag im Haushalt der Gesellschaft. Er experimentiert nicht, namentlich nicht auf Kosten anderer. Das ist einer der wichtigsten Vorzüge, die ihn vor vielen seiner Kollegen auszeichnen. Er müht sich nicht, um jeden Preis „modern" zu wirken. Bloß ganz junge Leute mühen sich noch darum, oder doch um den möglichen „Schein" der Modernität. Sie haben noch nicht die geistige Enge ihres Strebens erkannt, nicht den Barbarismus, der im ungestümen Verlangen nach traditionsloser Neuheit und nichts als nur Neuheit liegt. Für jene unter ihnen, die nicht vertrauen können, nicht glauben wollen, ergibt sich nach wenigen Jahren, dann aber umso sicherer, das schreckhafte Erkennen, wie schnell mancherlei von dem, das sie für lebendige Neuheit hielten, altert und historisch wird.

Die Zeit der Kunstwirren währt noch immer, doch mehren sich die Anzeichen des Beginnes der endlichen Entwirrung. In verschiedenen Orten wirken unabhängig von einander, — die Gemeinschaft besteht nur im gleichen Verlangen nach Läuterung — Männer mit ruhiger Kraft gegen den epidemischen Zustand der Kunstgewerblerei, der der wahrhaft wertgrädigen Gewerbekunst durch den überhandnehmenden Dilettantismus und die damit zusammenhängende Plünderung alter Stilelemente, die neuerdings wieder beobachtet werden kann, schädlich wird. Einer dieser Männer ist Margold. Er hat ein empfängliches und innerlich

ARCH. E. J. MARGOLD-DARMSTADT.
»SPEISEZIMMER IN DER EIGENEN WOHNUNG«

ARCH. E. J. MARGOLD-DARMSTADT.
»SCHLAFZIMMER« MÖBEL WEISS LACKIERT.

stark bewegtes Wesen und spezifische Raumphantasie, Stimmungen, Gesichte. Andere machen aus Stimmungen und Gesichten Bilder, Plastiken und Gedichte, Margold macht Räume daraus. Er denkt immer an die Menschen. Nicht in verschwommener Allgemeinheit, sondern in besonderer Bezüglichkeit. Nicht um erstaunliche Konstruktionen, um blendende Ausstellungsstücke ist es ihm zu tun, sondern um Behälter von Menschen und Dingen, die zu eben diesen Menschen gehören wie das Schneckenhaus zur Schnecke. Einfach, geradlinig, wie man sich das Leben wünschen möchte, sind die Formen der Geräte, die Möbel mustergültig tischlermäßig. Dem Holz ist kein Zwang angetan, es wirkt durch die Schönheit seiner Struktur, seiner Färbung. Das Ornament benützt er nur mehr dort, wo es sich als Flächendekor verwenden läßt, an der Wand als Tapete oder Schablone, auf Stoffen und Teppichen als Webmuster. Da läßt er es noch üppig blühen und ranken, aber auch da wird er noch zurückhaltender werden, ruhiger, geruhsamer, schlichter und damit zugleich vornehmer. — Das zu äußern, fühlte ich mich durch Margolds neue Arbeiten berechtigt. Über die Materialechtheit, die Zweckmäßigkeit und Werkgerechtigkeit, lauter heute schon gemeinplätzigen Dingen, die sich insbesondere bei Margolds Leistungen von selber verstehen, ist nichts zu sagen. Das sichtbar Gute an Margolds Arbeiten erkennt man auch ohne Fingerzeig, darum wies ich nur auf das unter der Oberfläche liegende Gute hin, in notgedrungen knappen Randbemerkungen. A. R-r.



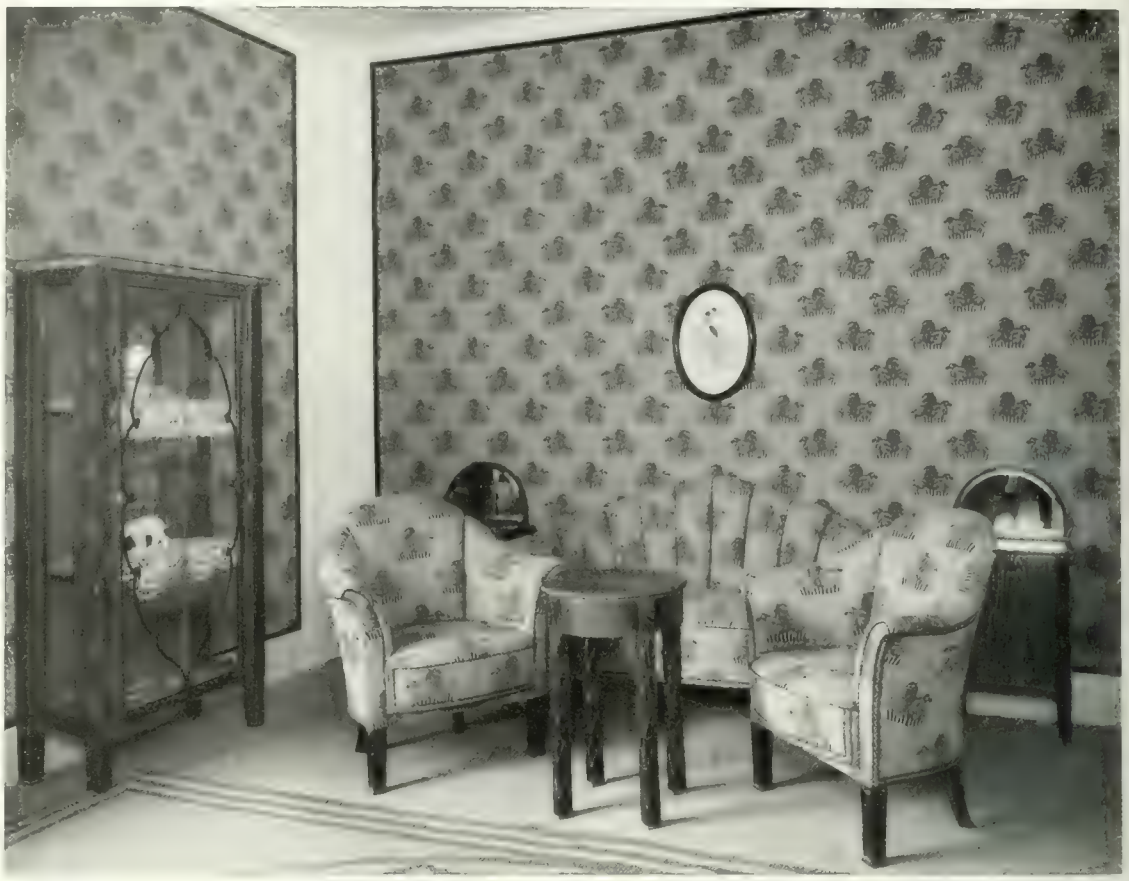
ARCHITEKT EM. J. MARGOLD. »LÜSTER IM SPEISEZIMMER«

✿

Nicht von der großen Kunst aus wird sich der Aufschwung unseres Kunstlebens vollziehen, sondern vom Kunsthandwerk aus, das viel inniger und unmittelbarer mit dem Geist seiner Zeit verbunden ist als jene. Wolgast.

✿

Die Fähigkeit, das Schöne zu sehen und sein Wesen zu begreifen, ist eine geistige Arbeit, die nur dann müheloses Vergnügen erscheint, wenn sie in der Tat geleistet wurde, d. h. wenn man seinem Formen-Gedächtnis und Formen-Bewußtsein eine Anzahl bestimmter Schönheitswerte dauernd übermittelte, welche sozusagen die Bausteine und Grundelemente des guten Geschmacks bilden. Gabler.



ARCHITEKT EM. J. MARGOLD—DARMSTADT. EMPFANGSSALON DER FIRMA STECKNER—LEIPZIG.

KUNST-ZEITSCHRIFTEN.

VON ALEXANDER KOCH.

Es ist eine alte Erfahrung: Geschmacksspiegel eines Volkes ist viel weniger die Kunst, als vielmehr die periodische Kunstliteratur, die es hervorbringt. Der Zusammenhang ist einfach. Der Künstler produziert, wenigstens im Idealfalle, aus eigenen Antrieben. Ist er auch wirtschaftlich von den Abnehmern abhängig, so wahrt er sich doch seine künstlerische Freiheit. Er schafft nach dem eingeborenen Gesetz seiner Persönlichkeit und hat gerade darin die einzige Bürgschaft des Erfolges, daß er diesem Gesetze als einer heiligen Verpflichtung folgt. Die Kunstzeitschriften dagegen arbeiten im innigsten Zusammenhange mit dem Volke. Sie sind auf das verständnisvolle Mitgehen der Leser durchaus angewiesen. Freilich werden sie oft zu deren Führern, vermitteln ihnen aus ihrer besseren Einsicht heraus Erkenntnisse, die dem Laien vorher nicht geläufig waren. Aber das Volk trägt und erhält sie, und so spiegeln sie seinen Geschmack, seine Kulturstufe wesentlich genauer wieder als die Produktion des Ateliers. Sie stehen zwischen beiden und sind ebenso sehr Organe des Kunstwillens, der im Volke verbreitet ist, wie des Kunstwillens, der sich in der Stille der Ateliers auswirkt.

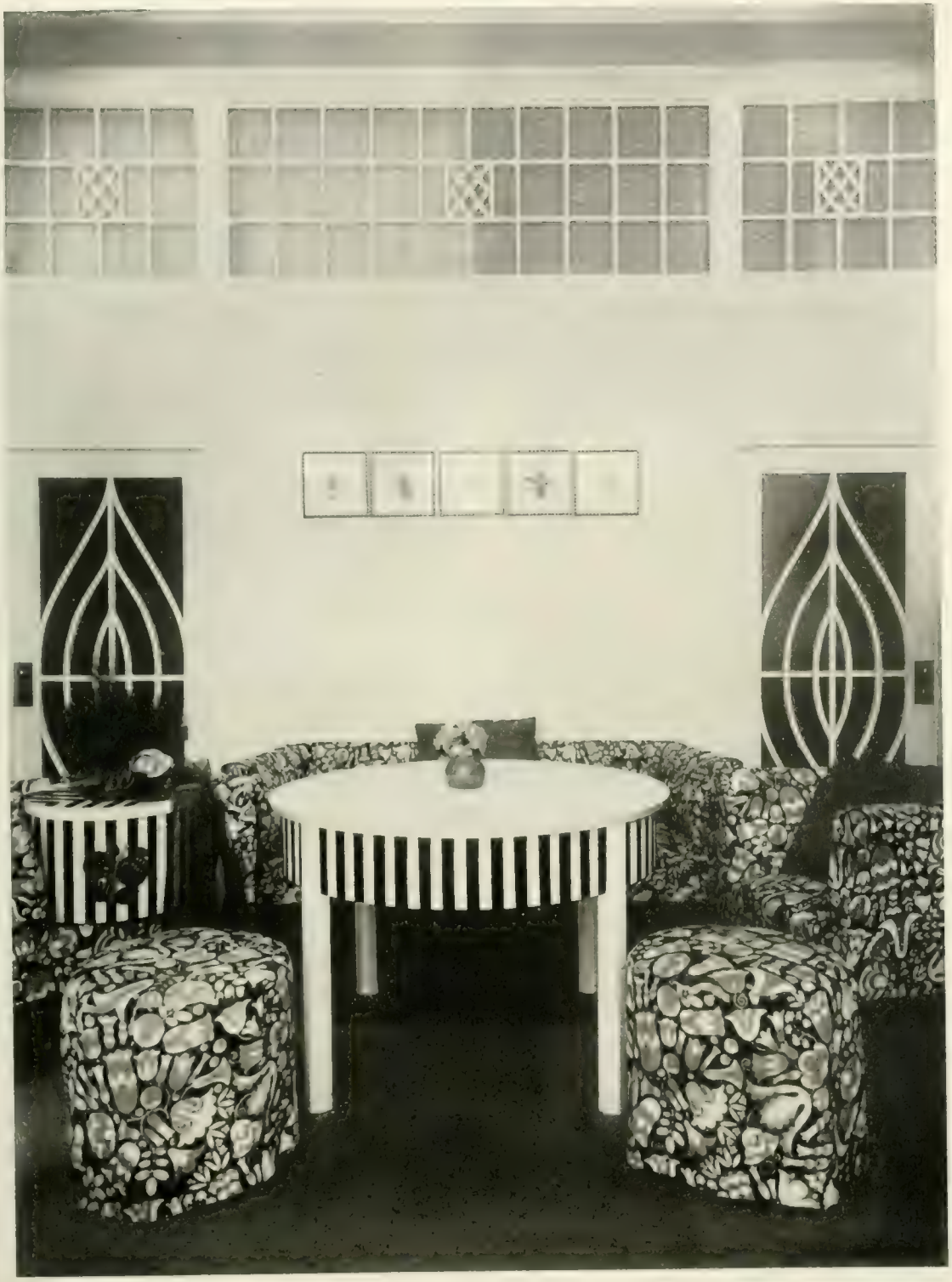
Dies erst gibt dem neuerdings erfolgten ungemeinen Aufschwung des deutschen Kunstzeitschriftenwesens seine große Bedeutung. Die Anteilnahme des deutschen Volkes an der periodischen Kunstliteratur ist ständig im Wachsen. Und diese Literatur hat an Qualität seit 15 Jahren eine Steigerung erfahren, die nur den günstigsten Rückschluß auf die allgemeine Geschmacksverfeinerung gestattet. Die Zeiten, in denen beispielsweise der „Studio" in Deutschland als unerreichtes Muster einer vornehm geleiteten und gut ausgestatteten Kunstzeitschrift gelten konnte, sind endgültig vorüber. Ja, man begreift es kaum

ARCH. EMAN. JOS. MARGOLD DARMSTADT.
»PARTIE AUS DEM REPRÄSENTATIONSRAUM D. DEUTSCH. WERKBUNDES« BAUFACH - AUSSTELLUNG IN LEIPZIG.

EMANUEL J. MARGOLD—DARMSTADT. AUS NEBENSTEHEND. MODESALON.

auf diesem Gebiete gewandt haben, im Vordergrunde des Interesses steht, wird man begreiflich finden. Zumal jetzt auch in allen Kreisen das Bewußtsein von der Unentbehrlichkeit der Kunstzeitschriften allmählich durchzudringen scheint. — Es hat sich da in unseren Tagen, vor unseren Augen eine Wandlung vollzogen, die meines Wissens noch nie nach Gebühr gewürdigt worden ist. Begleiter des künstlerischen Schaffens waren die Kunstzeitschriften von jeher. Aber die lebhafte Aktivität, die staunenswerte Erweiterung ihres Aktionsradius, die wir erlebt haben, ist eine unerhörte Neuerung und in der früheren periodischen Kunstliteratur ohne Beispiel. Die Publizität, die die Kunstzeitschriften dem Künstler bieten, ist eine gegen früher zehnfach gesteigerte. Die Kunstzeitschriften haben der neuen Malerei erst dieses lebhafte Fortschreiten von Standpunkt zu Standpunkt, dieses beschleunigte Tempo der Entwicklung ermöglicht, das sie auszeichnet. Nicht nur mehr, daß er diese Rolle jemals spielen konnte, wenn man die stattliche Anzahl hervorragender Kunstzeitschriften betrachtet, die Deutschland heute hervorbringt. — Ich halte es für einen großen Gewinn, daß die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik 1914 gerade auf dem Gebiete des Kunstzeitschriftenwesens eine sinnfällige, eindrucksvolle Vergleichungs-Möglichkeit der internationalen Produktion bieten wird. Nicht nur mit Hinblick auf das zu erwartende gute Bestehen Deutschlands, sondern auch wegen des Ansporns zur Behauptung des erkämpften Vorranges, wegen der werbenden Kraft, die eine solche Vergleichung für die einheimische Produktion besitzt. Daß dies für uns Herausgeber, die wir unsere ganze Kraft und Liebe an die Erarbeitung des deutschen Vorranges

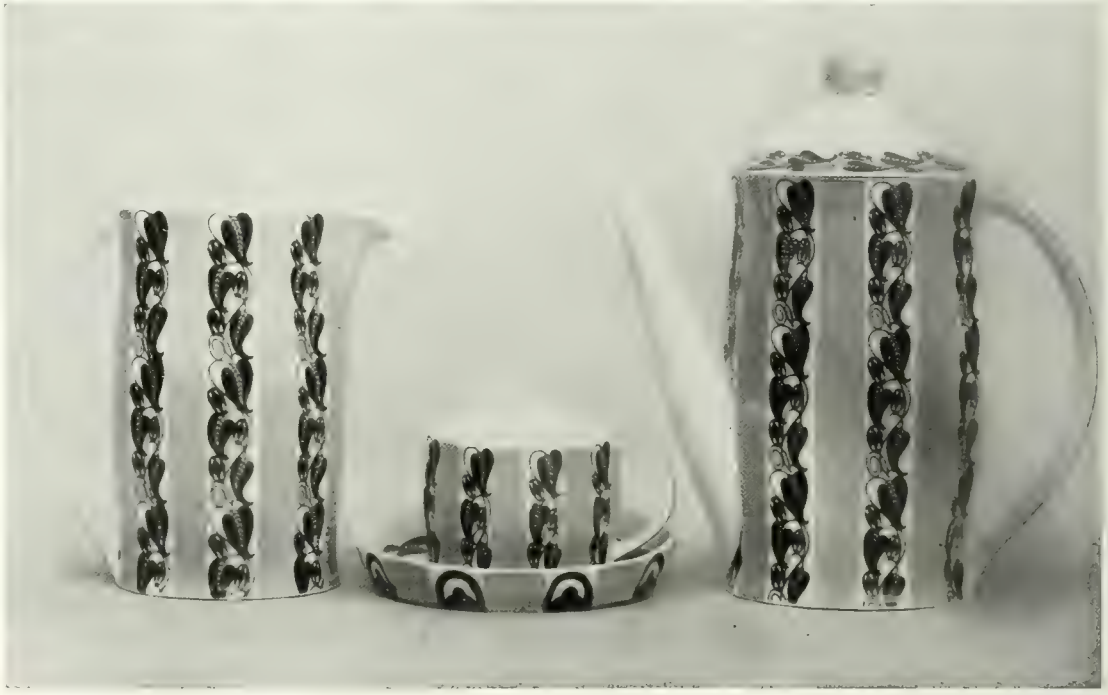
E. J. MARGOLD. AUS DEM MODESALON DER FIRMA G. STECKNER—LEIPZIG.



ARCH. E. J. MARGOLD-DARMSTADT.
»MODESALON REIT-REINICKE IN DARMSTADT«
MÖBEL WEISS LACKIERT. BEZÜGE BLAUWEISS.

EMANUEL JOS. MARGOLD · DARMSTADT. KAFFEE-SERVICE. GOLDGESTREIFT MIT BUNTEN BLUMEN.

durch die Anregung der sammlerischen Tätigkeit, sondern überhaupt durch die immense Vergrößerung der Berührungsflächen zwischen den Künstlern und dem Publikum, mit der dem Künstler überhaupt der größte Dienst geschieht, der ihm zu leisten ist. Das Publizierte bringt den Künstler in jedem Betracht vorwärts, setzt ihn der Kritik aus, führt ihm Bestätigung und Anerkennung zu, treibt ihn voran. Das Tödliche ist für den Künstler Mangel an Widerhall. Es



EMANUEL JOS. MARGOLD—DARMSTADT. KAFFEE-SERVICE. DEKOR IN GRÜN U. SCHWARZ.
AUSGEFÜHRT VON DER WIENER PORZELLAN-MANUFAKTUR JOSEF BÖCK.

EMANUEL JOS. MARGOLD DARMSTADT. »KOLLIER« SILBER VERGOLDET MIT STEINEN.

ANHÄNGER. SILBER VERGOLDET MIT ELFENBEIN UND STEINEN.

EMANUEL JOS. MARGOLD-DARMSTADT.

ENTW: EM. JOS. MARGOLD – DARMSTADT. »BROSCHE U. ANHÄNGER« SILBER MIT STEINEN U. ELFENBEIN-EINLAGEN.

ENTWURF: EMANUEL JOS. MARGOLD – DARMSTADT. »SCHMUCK-KASSETTE« SILBER GETRIEBEN MIT STEINEN.
AUSGEFÜHRT VON ED. FRIEDMANN, SILBERWARENFABRIK – WIEN.

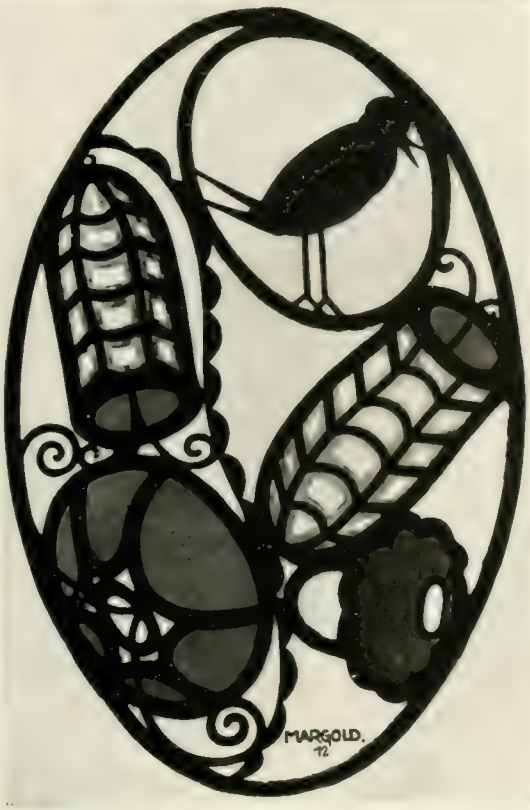
ist daher eine ganz zurückgebliebene Annahme, in den Kunstzeitschriften nur Publikationsorgane zum Dienste der Leser zu erblicken. Nein, sie zählen in ihrer heutigen Ausbildung zu den wichtigsten Instrumenten der Kunstwirkung, des Kunstschaffens in einem Volke. — Ein Blick auf das junge Kunstgewerbe ist nur geeignet, die Richtigkeit dieser Behauptung zur Unumstößlichkeit zu erheben. Man kann ruhig sagen: Ohne unsre neuen Kunstzeitschriften kein neues Kunstgewerbe! Durch Diskussion, Schaffensanregung und insbesondere dadurch, daß ihre Abbildungen mit tausendfach verteilter Wirksamkeit die Augen der Beschauer an die neuen Formen gewöhnten, haben sie zur Abkürzung der notwendigen Entwicklungs-Abschnitte Unschätzbares beigetragen. — Es ist ein großer Gewinn, daß die „Iba" das Mühen der Völker um Steigerung der Kunstwirkung vergleichsweise vorführt. Es gibt keinen besseren Weg, als diesen, um zu zeigen, was in Deutschland auf diesem Gebiete geleistet wird. A. K

EM. J. MARGOLD · DARMSTADT. ENTWURF FÜR EINEN NOTEN-TITEL

ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD DARMSTADT. »GESCHÄFTS-KARTE«

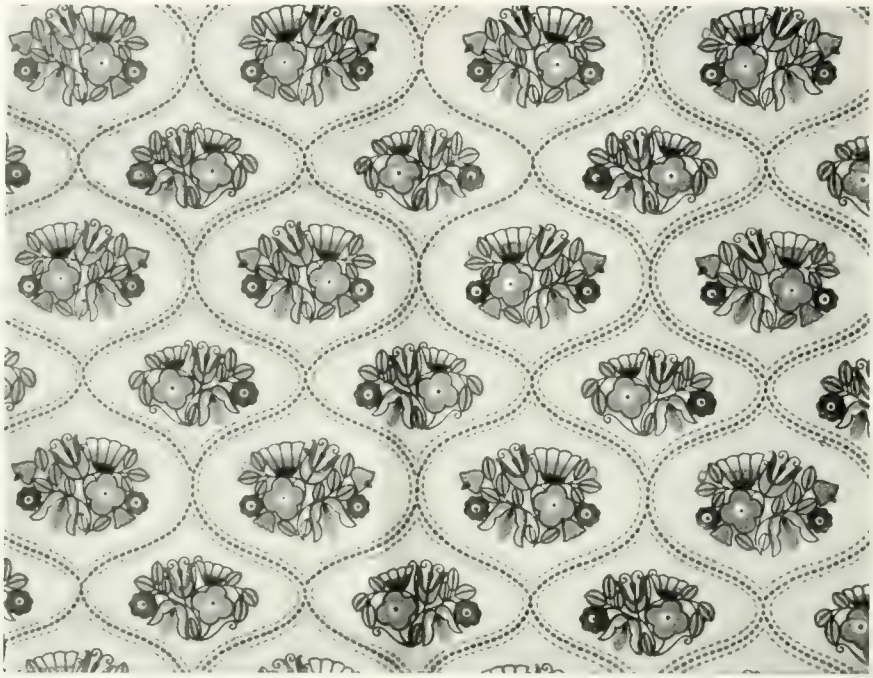
DEKORATIVE
BILDER AUS
FARB. FILZ.

ENTW. U. AUSF·
FRAU E. MARGOLD
DARMSTADT

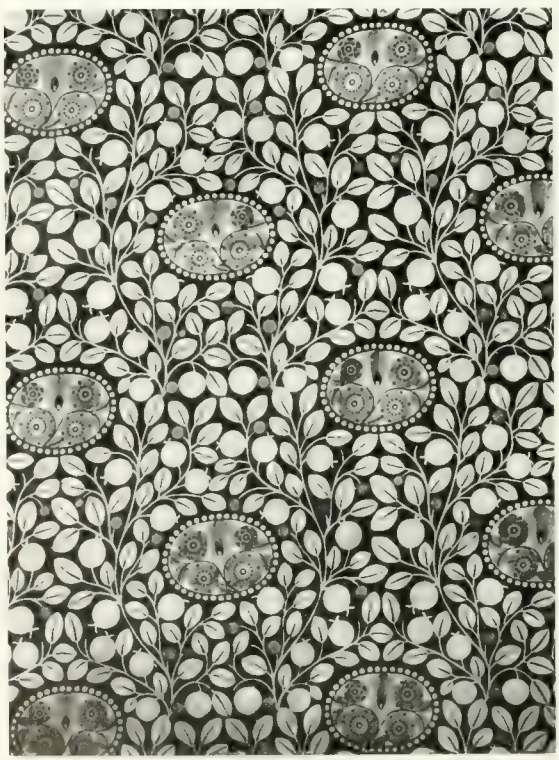


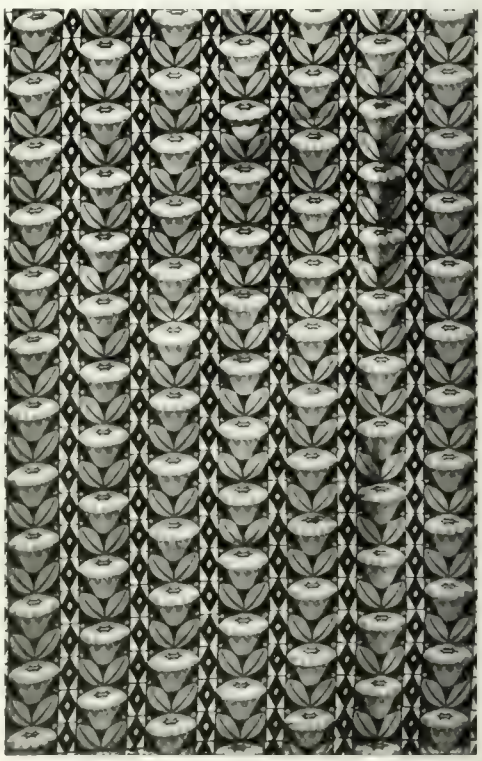
ENTWÜRFE:
E. J. MARGOLD-
DARMSTADT.
»FENSTER-
VORSÄTZE«

AUSFÜHRUNG:
GLASMALEREI
GOTTFRIED
HEINERSDORFF-
BERLIN.



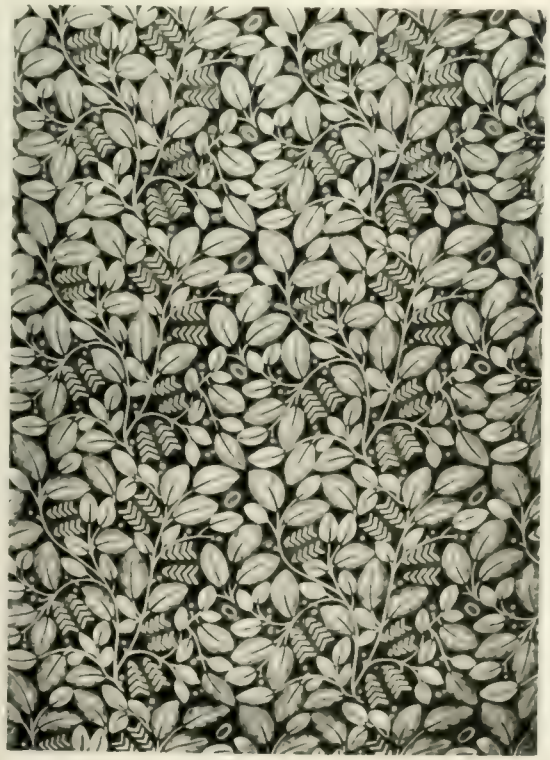
EM. J. MARGOLD—DARMSTADT. WANDSPANNSTOFF, FARBIG BEDRUCKT.
AUSFÜHRUNG: OBERHESSISCHE LEINEN-INDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER—FRANKFURT A. M.





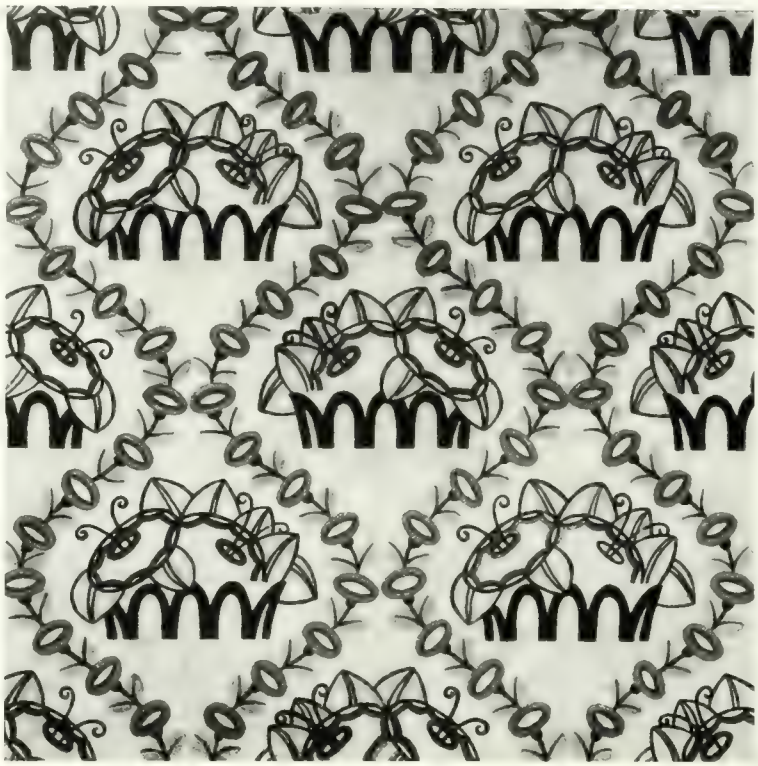
ARCHITEKT EM. J. MARGOLD—DARMSTADT. FARBIGE STOFFE. AUSF: MARX & KLEINBERGER—FRANKFURT A. M.

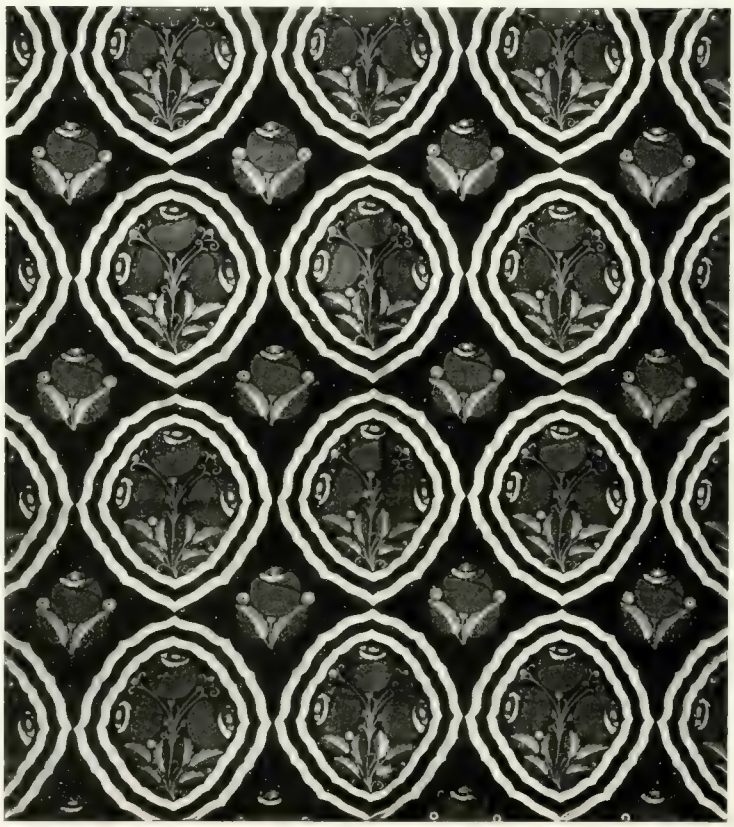
EMANUEL JOS. MARGOLD DARMSTADT. WANDSPANNSTOFF, FARBIG BEDRUCKT.



ARCHITEKT EM. J. MARGOLD DARMSTADT. FARBIGE DRUCKSTOFFE. AUSF: MARX & KLEINBERGER FRANKFURT A. M.

ENTWÜRFE:
EM. J. MARGOLD-
DARMSTADT.

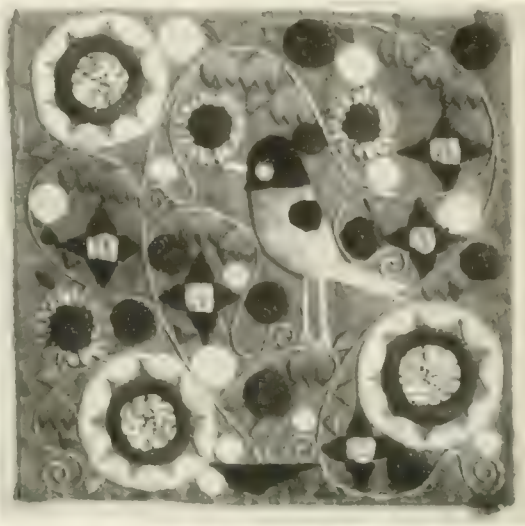




WANDSPANNSTOFFE
FARBIG BEDRUCKT.
AUSF: MARX & KLEIN-
BERGER-FRANKFURT.

ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: HERTA KOCH — DARMSTADT. PANNEAU
IN SEIDENSTICKEREI AUF SCHWARZER SEIDE: »DER TROUBADOUR«

FRAU MELITTA LÖFFLER WIEN.



»KISSEN MIT BUNTER STICKEREI«

STICKEREIEN VON MELITTA LÖFFLER–WIEN.

VON MAX MELL.

„Es ist alles ganz grobe Wolle", sagt eine Frau, die mit neugierig-kundigem Blick die Arbeiten von Melitta Löffler mustert: über den Ausstellungsraum hinüber leuchtet aus ihrem Schrank das volle Orange, das stechende Rot, das dumpfe Grün der seidenen Fonds und die ganze buntverschränkte Stickereiwelt! und hat diese Frau hingezogen und noch eine Frau und mich und noch ein halberwachsenes Mädchen mit den schönsten stahlblauen Augen voller Gesundheit und Kraft. „Es muß ganz leicht sein", sagt die zweite Frau. „Man muß halt wissen, was man will", sagt das Mädchen und schaut ganz gierig darauf.

Ja, es ist alles ganz grobe Wolle; da liegen die Fäden nebeneinander, man kann an Stroh denken in ländlichen Sesseln. Und es liegen die Farben nebeneinander, so unbekümmert lebhaft als es bei grober Wolle nur sein kann oder in Gärten auf dem Lande. Da zeigen sie das Zickzack auf panaschierten Blättern, zeigen die üppigfarbigen Rundungen, eine in der andern, von glühenden großen Blumen, spitze Tulpenblätter wie steife Flammen und kleine einfache Edelweißsterne, und so irgend ein Schmuckwesen, halb Vogel, halb Blume, mitten darin, wie der Paradiesvogel oder der Kakadu, alles hat aber eine wilde Ranke, ehe sie sich selbst zu einem Schnörkel auszuziehen entschließt, sauber in Ordnung gebracht, die großen Augen mit bunter Rundung da und dorthin verteilt, daß keines das andere beeinträchtigt. Oder auf dem einen Polster sitzt ein Stieglitz mitten drin. Es muß ganz leicht sein, wenigstens den Schnabel, den muß jedes Kind ausnähen können: einfach zwei schwarze Fäden, die vom Köpfchen einen spitzen Winkel öffnen! Schwieriger muß schon der Hirsch sein, der muß zuerst fein entworfen werden, daß man die silbernen Fäden nachzieht, denn Er ist es natürlich, der weiße Hirsch, wenn wir einen auf einem Polster ausgenäht haben wollen. Die kreisrunden Flecken auf seinem Fell muß wieder jedes treffen; dafür braucht dann das Geweih aus hellgelben Fäden mehr Kunst, und es sieht so dick aus, wie von einem Elch, oder wie die ganz dick beschneiten Äste von einem nackten Baum. Und bis man wohl erst darauf kommt, wie man das zeigt, daß der Hirsch auch im Walde ist. Das wird entweder herzlich lang dauern oder man hats im Augenblick: die es hier ausgenäht hat, Frau Melitta Löffler, wird es wohl im Augenblick gehabt haben. Das ist ein gar zu reizender Schwung, wie ein einziger tiefvioletter Faden so einen Tannenast bezeichnet, und wie hinter dem Hirsch auch noch die kleinen Bäumchen stehen! Das ist fast so gezeichnet wie man es von primitiven Völkern her kennt, oder hoch im Norden von dem Lappländer Johannes Turi, der das Wesen seines Volkes aufgeschrieben hat. Aber nicht als ob das so einer einfachen Zeichnung nachgemacht wäre; vielmehr die Wolle ist so, sie ist eigensinnig wie jedes Material, es will nur

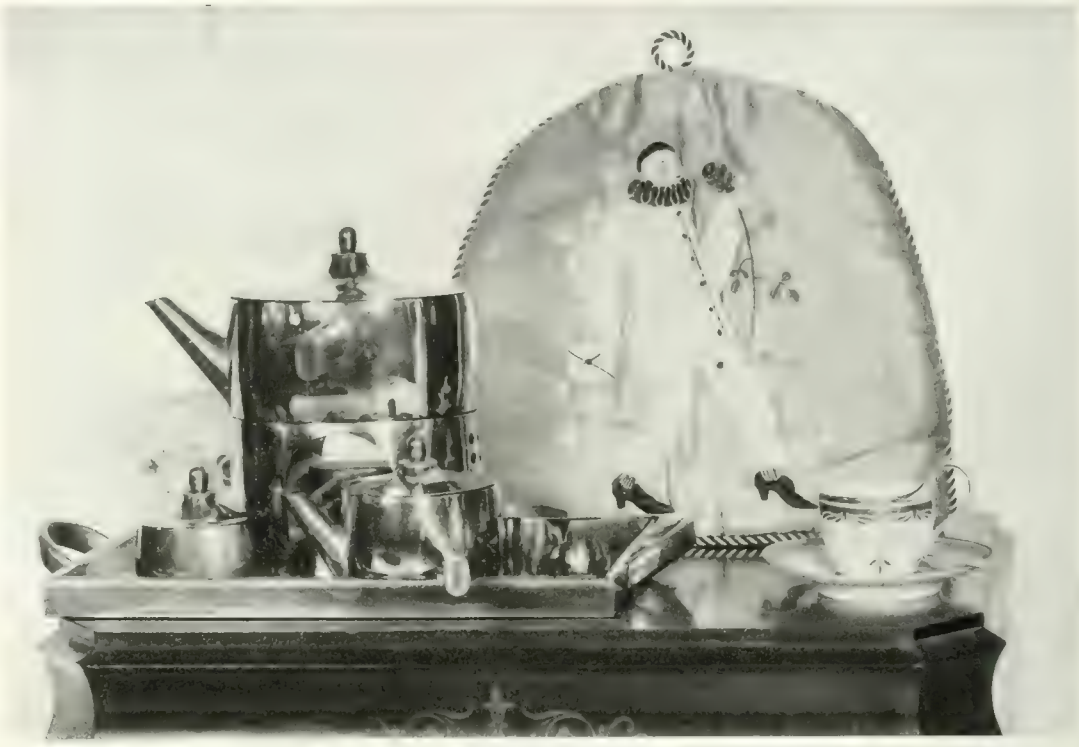
MELITTA LÖFFLER WIEN. »GESTICKTER FÄCHER«

MELITTA LÖFFLER-WIEN. »BUNT-BESTICKTES KISSEN«

»KINDER-KLEIDCHEN U. HÄUBCHEN MIT BUNTER WOLL-STICKEREI«

MELITTA LÖFFLER-WIEN.

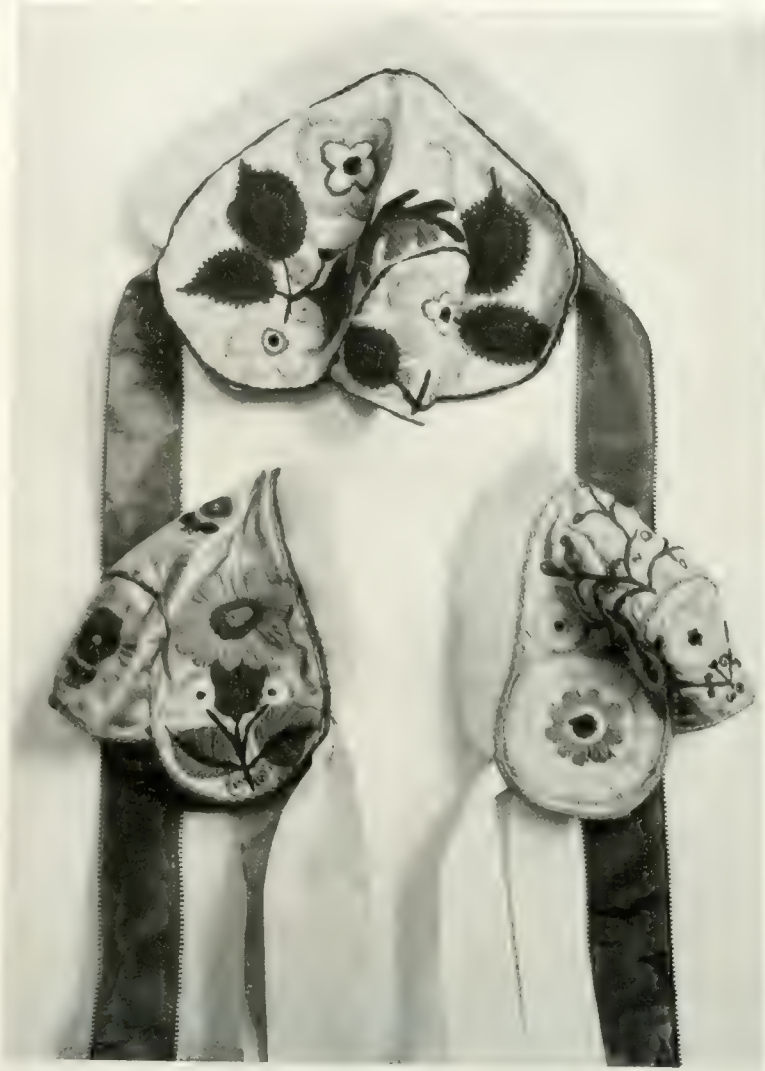
KISSEN MIT BUNTER STICKEREI.



ENTW. U. AUSF: MELITTA LÖFFLER -WIEN. »TEEWÄRMER MIT BUNTER WOLLSTICKEREI«

ENTW. U. AUSF: MELITTA LOEFFLER WIEN. »TEEWÄRMER IN BUNTER WOLLSTICKEREI AUF SEIDE«

ENTW. U. AUSF: MELITTA LOEFFLER WIEN. »KISSEN MIT BUNTER WOLLSTICKEREI«



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MELITTA LÖFFLER.

»KINDERHÄUBCHEN MIT BUNTER STICKEREI«

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MELITTA LÖFFLER—WIEN.

SEIDENKISSEN MIT FARBIGER WOLLSTICKEREI.

ENTW. U. AUSF: MELITTA LÖFFLER WIEN. »TEEWÄRMER MIT BUNTER STICKEREI«

sich selber, und die Kinder mit ihren Ausnähblättern wissen es, den Erwachsenen geht es verloren, der Künstler muß es wiederbringen; mit allen Paradiesen geht es so, mit aller Kindheit: aber das wißt Ihr ohnedies. Und so hat es auch wieder nichts von den Naturvölkern, dazu ist es warme Wolle, und der Polster ist weiche Seide, das ist uns doch lieber, jetzt, wo es draußen so kalt ist, gelt? — Das rede ich zu dem Mädchen mit den stahlblauen Augen, die schon erfahren hat, daß man halt wissen muß, was man will. Sie ist aber schon weggegangen — wenn die nun vor jedem Schrank in der Ausstellung so weise Worte spricht, was soll ich von ihr halten? Nein, lassen wir uns mit so gefährlichen Wesen nicht ein. Ich will doch lieber noch vor dieser kleinen Schatzkammer stehen bleiben, wo die leuchtenden Farben einander so anscheinen. Da ist so recht beisammen, was eine kunstvolle Hausfrau in Jahr und Tag herstellen mag! Diese Land- und Kinderhäubchen, und Teewärmer und Polster und Jäckchen und Wandbehang, das kümmert sich alles so fürsorglich um Wärme, daß man unwillkürlich eine leuchtende Farbe noch dazu denken muß: die des Schnees! des besonnten, beißenden, Farben in die Welt und Wärme auf die Backen zaubernden Schnees! Da kommt man auch am besten drauf, was es überhaupt heißt, so ein ganzer Schrank voll mit hausfrau-

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MELITTA LÖFFLER WIEN. »MITTELSTÜCK EINES BESTICKTEN SEIDENVORHANGS«

licher Stickerei. Was muß das an Winterabenden für eine wohlgemute Stille sein, die da eine frohe Farbe an die andere setzt! Behaglich eingeheizt muß es sein, und die Uhr darf dazu ticken; rauchen aber darf man nicht dazu, es bleibt an der Wolle hängen; dafür ist es erlaubt zu lesen, so ein warmes, farbiges Buch aus dem Norden, worin auch der helle Schnee mit Farben zaubert, etwa Gösta Berling, und man darf auch laut den einen Satz heraussagen, als Devise, die man da auf einmal gefunden hat: „Einen Stickrahmen für den Winter und einen Rosengarten für den Sommer!" Ja das ist es. So kann man leben. Die Rosen müssen nur schön genug geblüht haben! Dann hat man schon die Kraft, sich die treuliche Erinnerung an sie auf die winterliche Arbeit wiederscheinen zu machen, daß es eine Lust ist. — M. M.

HAMBURG. Alfred Lichtwark †. Am 14. Januar dieses Jahres starb zu Hamburg Alfred Lichtwark, den man nicht mit Unrecht als den guten Geist der neudeutschen kunsterzieherischen Bewegung bezeichnet hat. Der leitende Gedanke seines Wirkens war: die Kunst dem Leben! Für ihn hat er unermüdlich gewirkt. Der starke Geist der Gegenwart wohnte in ihm. Er war einer von denen, die bei aller Ehrfurcht vor dem Geschichtlichen nicht an die grundsätzliche Inferiorität der Gegenwart zu glauben vermögen. Das Leben in ihm hatte Eroberungsgelüste, er war ein Zeitmensch, voller Begier, alles Gute und Große auf sich und die Gegenwart zu beziehen. Das wandte er vor allem auf die Kunst an, und somit ward er Führer und bewegender Geist in dem modernen Streben, alle guten Kräfte der Kunst dem dienstbar zu machen, was uns das Nächste und Wichtigste ist: dem Leben, unserem eigenen und gegenwärtigen Leben. Erziehung des Volkes zur Kunst, Erziehung des Kindes zur Kunst, Kunst als Hilfsmittel bei der großen Angelegenheit der menschlichen Bildung — das waren die hauptsächlichen Programmpunkte seines Schaffens. In der Verfolgung dieser Ziele ward er auf den verschiedensten Gebieten zum erfolgreichen Neuerer und zum wertvollen Anreger. So auf dem Gebiete des Museumswesens, indem er neueste und jüngste Produktion als museumsfähig zu behandeln begann; so auf dem Gebiete der Städtearchitektur, auf dem ihm besonders seine Vaterstadt Hamburg Unschätzbares verdankt; so schließlich auf allen Gebieten kunstgewerblicher Produktion. Es war ein einheitlicher hoher Kulturbegriff, der hinter seinem Streben stand und diesem als Kraftquelle diente. So wirkte alles, was er tat, doppelt: einmal direkt zur Erreichung bedeutsamer konkreter Ergebnisse, das andere Mal indirekt zur Schärfung des Kulturgewissens der Deutschen. Sein Name ward zum Programm, hat man gesagt. Aber nicht bloß zum Programm einzelner zielbestimmter und zielbeschränkter Bewegungen. Sondern er ward zum Symbol deutscher kultureller Aufraffung, zum Feldzeichen dessen, was man den kulturellen Imperialismus Deutschlands zu nennen berechtigt ist. Den Nachlebenden aber bleibt eben darum sein Name erhalten als eine Forderung, als eine ständige Mahnung zur Vollendung des so rühmlich Begonnenen. —

KÖLN. Schon wieder hat sich in Köln eine neue Künstlergruppe gebildet: die rheinische Künstlervereinigung, deren erste Ausstellung in den Räumen des kölnischen Kunstvereins erfolgte. Der rheinischen Künstlervereinigung gehören die früheren Mitglieder der Kölner Sezession F. M. Jansen und Ernst Isselmann an. Mit ihnen verbunden haben sich noch H. Dornbach, J. Greferath, W. Heuser und Carli Sohn. Die Vereinigung will in Deutschland Wanderausstellungen veranstalten. Darnach und nach der inneren Gegensätzlichkeit und den Wertunterschieden ihrer Mitglieder zu urteilen, handelt es sich in der Hauptsache um die Vertretung wirtschaftlicher Ziele.

Man muß anerkennen: im Westen Deutschlands sind Kräfte vorhanden, die sich zur Monumentalmalerei gedrängt fühlen. Es fehlen nur die Aufträge, die aber leicht geschaffen werden könnten, wenn nur einmal der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen seine großen Mittel in geeigneter Weise verwerten wollte.

Im rheinischen Kunstsalon ist eine kleine Ausstellung von Erich Heckel–Berlin. Trotz ihres geringen Umfanges wirkt sie außerordentlich anregend. Die Klarheit des Wollens und die Kraft der Formgestaltung sind beachtenswert, und es ist ihm in der Tat häufig gelungen, seine Formerlebnisse so sicher zu fassen, daß sie allgemeingültige, überzeugende Ausdruckskraft besitzen. Heckel geht nie von literarischen Ausgangspunkten aus; ihm bedeute der sinnliche Reiz der Farbe alles. L.

PFORZHEIM. Kunstgewerbeverein. Die schon seit einigen Jahren bestehende Jury zur Beurteilung und Aufnahme von Werken der Malerei und Plastik sowie von kunstgewerblichen Schöpfungen für die Ausstellungen in den Sälen des Vereinshauses ist nun in eine Kommission umgewandelt worden, welche unter Beibehaltung einer Aufnahmejury bestrebt ist, die Anmeldungen von Ausstellungen nach künstlerischen Gesichtspunkten zu sichten und die Zeitpunkte der Ausstellungen unter Berücksichtigung der lokalen Verhältnisse nach kaufmännischen Erwägungen festzulegen. Die Ausstellungen haben bisher teilweise überraschend günstige finanzielle Ergebnisse zu Tage gefördert. PROF. L. SEGMILLER.

WOLFGANG BRAND WEIMAR. BLUMENVASE AUS EINER KUPFERPLATTE GETRIEBEN.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXXIII

Oktober 1913—März 1914.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Lebenswerte der Kunst. Von Wilhelm Michel—München	3—6
Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim 1913. Von Dr. Willy F. Storck—Mannheim	9—27
Das Weltanschauliche der neuen Malerei. Von Wilhelm Michel—München	33—39
Eduard Pfeiffer und sein Kabarett »Jungmühle« in Dortmund. Von Wilhelm Michel—München	43—58
Frank Eugène Smith—Leipzig	63
Unser Verhältnis zum Stil. Von Dr. Kuno Mittenzwey—München	64—68
Der III. Internationale Kunstkongreß Gent	69—70
Gutbürgerlich. Von Rob. Breuer—Berlin	73—90
Marius Amonns »Haus in Oberbozen«	93
Stickereien und Stoffe von Herta Koch—Darmstadt	96
Internationale Kunstausstellung München 1913. Von W. Michel—Darmstadt 115—122.	189—194
Umwertung und Umkehr. Von Professor Sascha Schneider—Florenz	123—124
Neuzeitliche Kunst und die Jugend. Von Gottfried Hinkel	125—129
Kunst und Gesellschaft. Von Dr. Franz Servaes—Wien	131—138
Vom Frauenkunstverband. Von M. Dehrmann—Berlin	140—142
Räume von Paul Poiret—Paris. Von Dr. Konrad Vollert—Berlin	145—146
Brakls Kunsthaus in München. Von Dr. Kuno Mittenzwey—München	151
Die Wiener Tapeten-Ausstellung	155—156
Königliche Porzellan-Manufaktur—Berlin	165
Neue Theaterpuppen von Richard Teschner. Von Dr. Franz Servaes—Wien	169—172
Willi Geigers Exlibris-Werk	174
Korbflechtereien aus Österreich. Von Franz Planer—Wien	183—186
Was bietet Berlin dem werdenden Künstler? Von Dr. Ewald Bender—Leipzig	195—203
Frankreich und unser Kunstgewerbe. Von Wilhelm Michel—Darmstadt	204—210
Vom Bild als Wandschmuck. Von Richard Braungart—München	212—215
Ludwig Schmid-Reutte (1863—1909). Von Dr. J. A. Beringer—Mannheim	216—217
Ein moderner Industriebau: Bahlsens Keks-Fabrik. Von Robert Breuer—Berlin	221—228
Neue Räume der Ver. Werkstätten für Kunst im Handwerk. Von Gottfried Hinkel	231—233
Vom ersten deutschen Herbstsalon. Von Dr. Walter Georgi—Berlin	234—238
Beleuchtungskörper und Kunstgeräte. Richard L. F. Schulz—Berlin. Von Dr. W. C. Behrendt—Berlin	245—251
Klingers Japanerin	258
Zu den Bildern von Koloman Moser—Wien. Von Arthur Roeßler—Wien	273—282
Carl Schwalbach—München. Von Dr. Fritz Burger—München	283—287
Interesseloses Wohlgefallen	287
Robert Genin—München	289—294
Denkmalpflege und Heimatschutz	296
Neue Arbeiten von Maler Paul Bürck. Von Richard Braungart—München	297—299
Neudeutsche Architektur in französischer Beurteilung. Von Pascal Forthuny-Paris	303—310
Neue Wachspuppen von Lotte Pritzel	313—315
Vom Kunstwollen der Gegenwart. Von Dr. Paul Fechter—Friedenau	316—326
Das Liebig-Denkmal in Darmstadt	329—330
Eisen	335
Neue Bilder von Hans Unger—Loschwitz. Von Richard Stiller—Niederlößnitz	341—347
Notizen zu Adolf Hildebrands Prinzregenten-Denkmal. Von Dr. Werner Richter—München	352
Herbst-Ausstellung Berlin 1913. Von Dr. Walter Georgi—Berlin	357—364

	Seite
Schwankungen und Entscheidungen. Von Wilhelm Michel—Darmstadt . . .	371—374
Kamera-Bildnisse von E. O. Hoppé—London	381
A. Feuerbachs »Kinderständchen«	387
Arbeiten von Architekt Ferdinand Götz. Von Dr. Kuno Mittenzwey—München .	387—390
Die Staatliche Kunstgewerbeschule - Hamburg. Von Robert Breuer—Berlin . . .	395—414
Maler Adolf Hildenbrand—Pforzheim. Von Dr. Willy F. Storck—Mannheim . .	417—422
Stilleben und Landschaften von Carl Schuch	425
Ein neuentdeckter Leibl	428
Otto Bauriedls Isartal - Landschaften. Von R. Braungart—München	429
Kreidezeichnungen von I. Teichmann. Von Dr. C. Weichardt—Frankfurt a. M. .	432—434
Architekt Heinrich Straumer—Berlin. Von Max Wagenführ—Berlin	435—447
Zu neuen Arbeiten von Emanuel Jos. Margold	457—461
Kunst-Zeitschriften. Von Hofrat Alexander Koch—Darmstadt	462—469
Stickereien von Melitta Löffler—Wien. Von Max Mell—Wien	477—486

ABBILDUNGEN
(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Ankleidezimmer S. 79, 148, 393—394, Architektur S. 43—60, 151—153, 178—180, 220—228, 245, 252, 268—269, 354, 395, 434—454; Architektur-Entwürfe S. 396, 398; Ausstellungsgebäude und -Räume S. 151—153, 155—160, 178—180; Becher und Pokale S. 103, 270, 331, 407; Beleuchtungskörper S. 244—260, 461; Bibliothekszimmer S. 80, 240, 451; Bildnisphotographien S. 62—68, 380—386; Blumenbehälter und -vasen S. 100, 102—103, 112, 184, 488; Bronzen S. 36—38, 40, 377; Büfetts und Kredenzen S. 232, 234, 237, 239—241, 304, 458; Decken S. 95, 332—333; Denkmäler und Brunnen S. 178, 328, 351, 353, 441; Edelmetall-Arbeiten S. 102—109, 270, 331, 467—468; Einbände S. 410—411; Entwürfe, dekorative S. 96, 99, 403, 408, 412, 469, 470; Erker- und Fensteranlagen S. 83, 310, 444; Exlibris S. 68, 174—177; Fächer S. 478; Gartenanlagen und Gartenarchitektur S. 179, 397; Gartenhäuser S. 158, 160, 439; Gemälde S. 2, 8—33, 114—142, 188—217, 272—295, 296—299, 329, 340—349, 356—374, 387, 416—422, 424—428, 429—431; Geschäfts- und Fabrikbauten S. 220—228, 268—269, 354, 395; Glasmalereien S. 227, 402, 471; Grabmäler und Kreuze S. 181, 336—337, 399; Grundrisse S. 164, 435, 438, 440, 446—447. Haus-Eingänge und Portale S. 92, 153, 180, 220, 228, 245, 399, 436; Herren- und Arbeitszimmer S. 74, 80, 85, 445, 451; Holzschnitzereien S. 57, 59, 242; Kabarett-Innenräume S. 43—60; Kamine S. 230, 244, 302, 453, 454; Kassetten und Dosen S. 166, 413, 468; Keramik S. 100—101, 407; Kinderkleidchen und -häubchen S. 479, 482; Kissen S. 95, 168, 267, 333, 409, 477—483; Klebearbeiten S. 413; Kleider und Kostüme S. 110—111; Korbflechtereien S. 183—185, 266; Landhäuser und Villen S. 92—94, 434—453; Malerei, dekorative S. 298—299, 402, 405, 470; Medaillen und Plaketten S. 186; Menu-, Wein- und Geschäftskarten S. 327, 414, 469; Musikzimmer S. 159, 307, 401; Panneaux S. 476; Plakate S. 330; Plastik, figürliche und ornamentale S. 6, 35—40, 165—167, 218, 223, 375—378, 406—407; Porzellan S. 165—167; Puppen S. 69, 70, 312—326; Reliefs S. 3—5, 34, 42, 230, 338, 453; Repräsentationsräume S. 224—225, 230, 463; Sachets S. 168; Salons S. 76, 158, 230, 307, 310, 456, 462; Schlafzimmer S. 78—79, 82, 84, 86—87, 148—149, 231, 308—309, 388—394, 460; Schmiede-Eisen S. 334—338; Schmuck S. 106—109, 331, 411, 467—468; Schränke S. 87, 242; Service S. 104—105, 466; Sitzmöbel S. 60, 159, 183, 244, 456, 462; Speisezimmer S. 72, 75, 77, 80, 84—85, 144—145, 147, 232—233, 235, 238, 241, 401, 454, 457, 459; Spitzen S. 264—267; Stickereien und Näharbeiten S. 95, 97, 168, 262—263, 332, 333, 408—409, 476, 477, 485; Stoffe, gewebte und bedruckte S. 99, 403, 472—474; Täschchen S. 262—263, 333, 409; Tafelgeräte und Tafelschmuck S. 100—101; Tapeten S. 157—163; Tassen S. 166; Teewärmer S. 480—481, 484; Theaterpuppen S. 169—173; Treppenhäuser S. 226, 251; Veranden S. 94; Verkaufsräume S. 88—90, 244—257, 400, 464—465; Vorplätze und Vorräume S. 146—147, 155, 158; Wand-Dekorationen S. 45, 53, 147, 159—160, 398; Wandplatten S. 42; Waschtische S. 87; Wohnzimmer und Wohndielen S. 73, 83, 303—305, 307, 444, 451, 453, 454; Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien S. 294, 296, 300—301, 404, 412, 432—434; Ziergitter S. 334—335.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

	Seite
Berlin . . . . . 182. 242.	269—270
Breslau	179
Chemnitz	338
Cöln . . . . . 112. 179—181.	261. 486
Crefeld	385—386
Darmstadt	332
Hamburg	268—269
Leipzig . . . . . 103—112.	262—263
Mannheim	375—378
München	300
Offenbach a. M.	182
Pforzheim	486
Stade	112
St. Petersburg	181
Wien	338
Nachtrag	112
Zur Veröffentlichung »Kabarett Jungmühle«	182
Berichtigung	182
Medaillen	186
Alfred Lichtwark †	486

NAMEN-VERZEICHNIS.

Seite

Acosta, J. M. Rodriguez—Madrid . . . 205. 209
Ahlers-Hestermann, Fr.—Hamburg . . . 363
Albiker, Karl—Ettlingen 38. 354
Amiet, Cuno—Oschwand 135
Amonn, Arch. Marius—Bozen . . . . . 92—94
Bahlsen, H.—Hannover . . . . . 220—228
Barth, Paul—Paris 127
Bató, Josef—Halensee 30
Bauriedl, Otto—München . . . . . 429—431
Bautz, D.—Rotterdam 193
Beccadelli, Spitzenschule—Bologna . . . 264—267
Beecke, Heinrich—Straßburg 33
Behrendt, Stadtbauinspektor Fritz—Breslau . 178—181
Behrendt, Dr. W. C.—Berlin . . . . . 245—251
Behrens, Prof. Peter—Neubabelsberg . . . 85
Bender, Dr. E.—Leipzig 103—112, 195—203, 262—263
Beringer, Dr. J. A.—Mannheim . . . . 216—217
Bertsch, Karl—München 80. 84
Bilbao, Gonzalo—Sevilla 204
Blanche, Jacques—Paris 196
Bloos, Richard—Paris 116
Bolens, Ernst—Aarau 137
Brakl, Hofrat Franz Josef—München . . 151—153
Braungart, Rich.—München 212—215. 297—299. 429
Breuer, Rob.—Berlin 73—90. 186. 221—228. 395—414
Brockhusen, Theo von—Berlin 359
Bürck, Paul—Neulustheim . . . . . 296—301
Burger, Dr. Fritz—München . . . . . 283—287
Buri, Max—Brienz 133
Burmester, Ernst—München 189
Büttner, Erich—Berlin 10
Caspar, Karl—München 12. 122
Caspar-Filser, Maria—München 29
Chicharro, Eduardo—Rom 206
Corinth, Lovis—Berlin 19
Cubells y Ruiz, E. M.—Madrid 212
Czeschka, Prof. C. O.—Hamburg 106
Dehrmann, M.—Berlin . . . . . 140—142
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst 80. 83—87
Déziré, Henry—Paris 192
Döring, Wolf Henry—Niederwiesa . 269—270. 338
Ehrhardt, Louise—Hamburg 332
Erbslöh, Adolf—München 23
Erler, Erich—München 2
Faure, Amandus—Stuttgart 124
Fechter, Dr. Paul—Friedenau . . . . . 316—326
Feiks, Eugen—München 21
Ferenczy, Károly—Budapest 142
Feuerbach, Anselm † 387
Forthuny, Pascal—Paris . . . . . 303—310
Frédéric, Léon—Brüssel . . . . . 202—203
Gallhof, Wilhelm—Zehlendorf 28

Seite

Geiger, Willi—Charlottenburg . . . . . 174—177
Genin, Robert—München . . . . . 288—296
Georgi, Dr. W.—Berlin 112. 182. 234—238. 357—364
Gerson, Herrmann—Berlin . . . . . 144—149
Gerstel, Wilhelm—Karlsruhe 40
Goossens, Josse—München 119
Götz, Arch. Ferdinand—München . . . 388—394
Gropius, Arch. Walter—Berlin 230. 240
Hagemann, O. H.—Grötzingen 22
Haller, Hermann—Paris . . . . . 376—377
Heckendorf, Franz—Berlin 17
Heider, Hans—München 118
Heilemann, Ernst—Berlin 31
Hellwag, Rudolf—Karlsruhe 117
Henker, K. R.—Berlin 72
Herting, Prof. Georg—Hannover . . . . 220—228
Heß, Julius—München 126
Hettner, Otto—Charlottenburg 11
Hildebrand, Prof. Adolf—München . . . 353
Hildenbrand, Adolf—Pforzheim . . . . 416—422
Hinkel, Gottfried . . . . . 125—129. 231—233
Hodler, Ferdinand—Genf 14
Hofer, Karl—Berlin 356
Hoffmann, Prof. Jos.—Wien 82. 102. 157. 307. 331
Hohlwein, Ludwig—München 330
Holder, Franz van—Brüssel 199
Holub, Arch. A. O.—Wien 270
Hommel, Conrad—München 129
Hoppé, E. O.—London . . . . . 380—386
Huber, Anton—Flensburg 77
Hübner, Ulrich—Travemünde 16. 119
Israels, Isac—Paris 193
Jagerspacher, Gustav—München 114
Jobst, Prof. Heinrich—Darmstadt 328
Jungnickel, Ludw. Heinr.—Frankfurt a. M. . 157. 161
Kalhammer, Gustav—Wien 327
Keller, Albert von—München 125
Kempter, Arch. A.—Breslau 181
Klaus, Karl—Wien 76
Klimsch, Fritz—Charlottenburg 37
Klinger, Prof. Max—Leipzig 218
Koch, Hofrat Alexander—Darmstadt . . . 462—469
Koch, Herta—Darmstadt . . 96—99. 305. 476
Koch, Peter—Gimmeldingen 29
Koernig, Direktor A.—Bromberg 79
Koken, Aenne—Hannover 227
Kokoschka, Oskar—Wien 368
Kolbe, Georg—Berlin 351
Königliche Porzellan-Manufaktur—Berlin . 165—167
Konwiarz, Arch. R.—Breslau 181
Krayn, Hugo—Berlin 28
Kropf, Lisa—Leipzig 168

Seite

Kruse, Käte—Berlin 70
Kusch, Eva—Potsdam 22
Kugler, Josef—München 115
Kuhnert, Richard—Berlin 186
Laermans, Eugène—Brüssel . . . . . 200—201
Läuger, Arch. Prof. Max—Karlsruhe . . 354
Laurencin, Marie—Paris 370
Lehmbruck, Wilhelm—Paris 36
Lehr- u. Versuchsanstalt, k. k.—Wien . . 183—185
Leibl, Wilhelm † 428
Linde-Walther, H. E.—Berlin 15. 117
Löffler, Melitta—Wien . . . . . 95. 477—486
Lörcher, Alfred—Charlottenburg 378
Luksch, Richard—Hamburg 39
Lüthgen, Dr. G. E.—Köln . . . . . 179—181
Mader, Else—Wien 95
Margold, Arch. Emanuel Josef—Darmstadt 456—474
Matthes, Ernst—Berlin 370
Meid, Hans—Südende 371
Mell, Max—Wien . . . . . 477—486
Michel, Wilhelm . . 3. 33. 43. 189. 204. 371
Mittenzwey, Dr. Kuno—München 64—68. 151. 387—393
Molnár, J. Pentelei 140
Mols, Niels Pedersen—Kopenhagen . . . 191
Moser, Prof. Koloman—Wien . . . . . 272—282
Moßner, Karl—Berlin . . . . . 244—255
Müller, Martin—Breslau 180
Munch, Edvard—Moß . . . . . 357. 360—361
Nechansky, Arch. Arnold—Wien 106. 156. 159. 161
Neumann, Max—Berlin 17
Niemeyer, Prof. Adelbert—München . . . 84
Orlik, Prof. Emil—Berlin 27. 369
Pallmann, Dr. Kurt—Berlin 242
Paul, Prof. Bruno—Berlin . . . . . 232—242
Peche, Arch. Dagobert—Wien 158. 162
Pechstein, Max—Friedenau 23. 365. 367
Petersen, Prof.—Danzig . . . . . 334—335
Pfeiffer, Arch. Eduard—München . . . . 42—60
Picasso, Pablo—Paris 374
Planer, Franz—Wien . . . . . 183—186
Poiret, Paul—Paris . . . . . 144—149
Poppe, Georg—Frankfurt 16
Pössenbacher Werkstätten—München . . . 43—60
Powolny, Prof. M.—Wien 101
Preisler, Jean—Prag . . . . . 138—139
Pritzel, Lotte—München . . . . . 69. 312—326
Prutscher, Prof. Otto—Wien 105
Rassenfosse, Armand—Lüttich 215
Renoir, A.—Paris 195
Richter, Dr. Werner—München 352
Riemerschmid, Prof. Richard—München . 80
Roelofs, Alb.—Scheveningen 188
Roeßler, Arthur—Wien . . . . . 273—282, 338
Rösler, Waldemar—Lichterfelde 9
Roß, K. H.—Hannover . . . . . 73—74
Rysselberghe, Theo van—Paris 194

Seite

Salzmann, A. von . . . . . 86—87
Scharff, Edwin—Paris 24
Scheel, Margarete—Rostock 378
Schmid-Reutte, Ludwig † . . . . . 216—217
Schneider, Prof. Sascha—Florenz . . . . 123—124
Schramm, Julius—Berlin . . . . . 334—335
Schröder, Rudolf Alexander—Bremen . . 231
Schuch, Carl † . . . . . 424—427
Schulz, Richard, L. F.—Berlin . . . . 244—260
Schumacher, Prof. Fritz—Hamburg . 268—269. 395
Schürmeyer, Dr. W.—Krefeld . . . . . 385—386
Schwalbach, Carl—München . 8. 130. 283—288
Seidl, Prof. Emanuel von—München . . 151—153
Servaes, Dr. Franz—Wien . . 131—138. 169—172
Siebrecht, Arch. K.—Hannover . . . . 220—228
Sintenis, Renée—Berlin 375
Smeers, François—Brüssel 198
Smith, Frank Eugène—München . . . . 62—68
Sobainsky, Josef—Breslau . . . . . 336—337
Sobera, J. Bermejo—Madrid 329
Somoff-Mikhailoff, A.—St. Petersburg . . 262—263
Spiro, Eugen—Paris 18
Steinbach & Lutter—Dortmund . . . . 43—60
Stephani, Erich—Friedenau . . . . . 34—35
Sterrer, Karl—Wien 141
Stiefel, Eduard—Zürich 136
Stiller, Richard—Niederlößnitz . . . . . 341—347
Storck, Dr. W. F.—Mannheim . 9—27. 417—422
Straumer, Arch. Heinrich—Berlin 302—305. 434—454
Ström, Halfdan—Bygdö 190
Stuck, Prof. Franz v.—München 123
Stüdemann, Günther—Berlin 358
Tannenbaum, Dr. Herbert—Mannheim . . 375—378
Teichmaun, I.—Frankfurt a. M. . . . . 432—434
Teschner, Richard—Wien . . . . . 169—173
Tessenow, H.—Hellerau 83
Torres, J. Romero de—Madrid 207
Trübner, Prof. Wilhelm—Karlsruhe . . . 25
Tuch, Kurt—Magdeburg 362
Unger, Prof. Hans—Loschwitz . . . . . 340—349
Unold, Max—München 121
Vallet, Edouard—Genf 132
Ver. Werkstätten f. Kunst im Handw.—Berlin 230—242
Vollert, Dr. Konrad—Berlin . . . . . 145—146
Wackerle, Prof. Josef—Charlottenburg . . 3—6
Wagenführ, Arch. Max—Berlin . . . . 435—447
Waske, Erich—Südende 364
Weichardt, Dr. C.—Frankfurt a. M. . . . 432—434
Weisgerber, Albert—München 120
Weiß, Prof. Emil Rudolf—Berlin . . . 372—373
Wertheim, A.—Berlin . . . . . 72—90
Wimmer, Arch. Eduard Josef—Wien 103—111. 158. 331
Witzmann, Prof. Carl—Wien 155. 158
Wolff, Sofie—Paris 30
Wyler, Otto—Aarau 131
Zubiaurre, Ramon u. Valentin de—Madrid 210. 211. 213

BINDERY JUL 23 1970

N
3
D4
Bd.33

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY